JOURNAL OF ROMANIAN LITERARY STUDIES

Issue No. 9/2016

International Romanian Humanities Journal

Published by ARHIPELAG XXI PRESS, Tîrgu Mureș

Arhipelag XXI Press

ISSN: 2248-3004

The Journal of Romanian Literary Studies **is an international online journal published by the *ALPHA Institute for Multicultural Studies* in partnership with Arhipelag XXI Press. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.**

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin ȘTEFĂNESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Desktop publishing: D.-M. Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureş, România, 2015
8 Moldovei Street, Tîrgu-Mureş, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISSN: 2248-3004

CONTENTS

A PARABOLE ABOUT TOTALITARIANISM – *SKENZEMON!* BY DUMITRU RADU POPA
Simona Antofi
Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 10

THE "DACIAN" WOLF
Nicolae Iuga
Prof., PhD, "Vasile Goldiş" Western University of Arad 12

MIRCEA ELIADE. THE ESCAPE FROM THE LABYRINTH
Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 22

THE INTERPRETATION IS FREE OR CONTROLLED
Ştefan Vlăduţescu
Prof., PhD, Hab., University of Craiova 29

THE POST-TOTALITARIAN RE-READING OF MYTHS
Simona Antofi
Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 35

FOX'S TEACHINGS
Larisa Ileana Casangiu
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa 37

MUSIC BEFORE WORDS, WORDS AFTER BABEL
Veronica Gaspar
Assoc. Prof., PhD, National University of Music, Bucharest 44

LINGUISTIC CONSIDERATIONS ON ROMANIAN PHYTONIMS CREATED WITH THE LATIN ORIGINATED TERM „PÂMÂNT" (EARTH)
Radu Drăgulescu
Assoc. Prof., Ph.D., „Lucian Blaga" University of Sibiu 52

HOW TO TEACH THE WHOLE BEING IN THE 21ST CENTURY WORLD
THE CASE OF SUGGESTOPAEDIA
Liliana Maruntelu, Assoc. Prof., PhD and Elena Dumitrascu, Assist. Prof., PhD
"Ovidius University of Constanţa" 65

THE ROMANIAN ORTHODOX CHURCH'S TREASURE IN MOSCOW
Claudiu Cotan
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa 71

AMERICANS ON SHAKESPEARE
Dragoş Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 78

THE ANGEOLOGY IN MIHAI EMINESCU'S CREATION
Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 90

THE CATEGORIES OF THE DOUBLE IN THE MYTHICAL-ARCHETYPAL THINKING: *KOLOSSOS* AND *ANTIMIMON*
Adriana-Claudia Cîteia
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa 107

APPLIED NARRATIVE MEDICINE. WHEN PATIENTS NARRATE ABOUT THEMSELVES
Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 114

AN APPROACH TO GEORGE ORWELL'S 1984 VIA LACAN AND SOJA'S THIRDSPACING
Clementina Alexandra Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 123

THE IMPLICATION OF ART-THERAPY ELEMENTS (COMPUTER GRAPHICS) IN THE SOCIALIZATION OF DISABLED PERSONS
Maria Dorina Paşca, Assoc. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş and Kutasi Reka, Universitz of Pecs, Hungary 128

***JULIO LLAMAZARES* – MEMORY AND FICTION. LITERATURE AS A SOCIAL COMPROMISE**
Cristina Gherman
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 137

IMPOLITENESS IN DRAMATIC DIALOGUE
Ana Maria Birtalan
Lecturer, PhD, Ecological University of Bucharest 144

MEDICINE-LITERATURE DIPTYCH
Mirela Radu
Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 150

DAS WAHNSINNSMOTIV IN DER LITERATUR DER POSTMODERNE. MANIPULATION UND PSYCHOPATHIE IN
PATRICK SÜSKINDS ROMAN - DAS PARFÜM. DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS
Simona Olaru-Poşiar
Assist., PhD, "Victor Babeş" Babeş University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 157

MAX BLECHER-GNOSEOLOGY OF SUFFERING
Mirela Radu
Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 168

LANGUAGE TESTING VS LANGUAGE TEACHING
Carmen Antonaru
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov 174

SCHOOL AND PAROCHY LIBRARIES - INSTITUTIONS OF CULTURAL PROMOTING OF BOOKS AND READING IN BIHOR COUNTY
Claudia-Florina Pop
Lecturer, PhD, University of Oradea 180

LATE ENEOLITHIC ON THE TERRITORY OF ROMANIA: FEATURES OF THE ARTIFACTS OF THE CULTURAL GROUP WITH NON-PAINTED CERAMICS
Ioana-Iulia Olaru
Lecturer, PhD, "G. Enescu" Arts University, Iaşi 192

PRESCRIPTIONS FOR LIFE. AN ANALYSIS OF MEDICALIZATION PROCESSES AND SOCIAL CONTROL FROM A COMMUNICATIVE PERSPECTIVE
Marius-Adrian Hazaparu
Lecturer, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 198

L'IMMERSION LINGUISTIQUE RÉCIPROQUE ET L'APPRENTISSAGE DE LA LANGUE PROFESSIONNELLE
Aurora Băgiag
Lecturer, PhD, "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca.....205

CARAGIALE AND CARAGIALISM DURING COMMUNISM
Loredana Ilie
Lecturer, PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploieşti 218

THE LYRICAL NOVEL: A NARRATOLOGICAL APPROACH
Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 226

THE ROLE OF MEDIATED LEARNING AND METACOGNITION IN THE IMPROVEMENT OF SCHOOL PERFORMANCE ON DISTANCE LEARNING BY MEANS OF IMPLEMENTING INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES (ICT)
– Research-action project –
Carmen Mihaela Olteanu
Lecturer, PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest.....232

MEDICINE, RELIGIOUS BELIEF AND LITERATURE
Mirela Radu, Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest and Diana Stoica, Assist., PhD, Politehnica University of Bucharest 238

CULTURAL CODES AND MORAL REPRESENTATIONS IN POST/COMMUNIST FICTION
Dan Ţăranu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov.....245

EDUCATIONAL MANAGEMENT: ETHICS MANAGEMENT, STYLES AND TYPES OF MANAGERS AMONG TEACHERS
Edith-Hilde Kaiter
PhD Lecturer, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy Constanţa 252

WATERHOUSE'S *OPHELIA* – A REVERSED EKPHRASTIC APPROACH OF SHAKESPEARE'S *HAMLET, PRINCE OF DENMARK*
Lavinia Hulea
Lecturer, PhD, University of Petroşani 258

***LEVANTUL* IN SPANISH**
Ioana Alexandrescu
Lecturer, PhD, University of Oradea 263

LUCIAN BLAGA AND THE SCHILLERIAN SPIRIT
Emilia Ştefan
Assist. Prof., PhD, University of Craiova 267

PHRASEOLOGICAL UNITS WITH MULTIPLE ETIMOLOGY
Mihaela Hriban
Lecturer, PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău 272

TERMS FROM THE SEMANTIC FIELD OF THE NOUN *WEDDING/NUNTĂ* IN THE POETRY OF TRAIAN DORZ
Florina-Maria Băcilă
Lecturer, PhD, Western University of Timişoara 278

TINCUŢA, COUGHT IN IDEALISM
Andreea Petre
Assist., PhD, "Transilvania" University of Braşov 288

FORENSICS RATHER THAN JUSTICE: THE QUIRKE SERIES VERSUS THE CLASSIC DETECTIVE NOVEL
Roxana Elena Doncu
Assist. Lecturer, PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 293

FACETS OF PERSONIFIED LOVE IN ROMANIAN AND ENGLISH POETRY
Anca Nemeş
Assist., PhD Student, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureş 298

CONSIDERATIONS REGARDING ROMANIAN TRADITIONAL CAROLS PERFORMED IN SLĂNIC PRAHOVA AREA
Andreea Vlăsceanu
Petroleum-Gas University of Ploieşti 308

THE ROMANIAN FAIRYTALE THEME
Maria Movilă (Popa)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 313

POETIC TRANSYLVANISM IN THE CASE OF ADY ENDRE
Carmen Hurubă (Dudilă)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 320

BENEFACTRICUM HUJUS CONGREGATIONIS ET EX SINGULARI CONGREGATIONIS BENEVOLENTIA ADMISSARUM
Diana-Maria Dăian, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 326

INFLECTIONAL AND PREPOSITIONAL CASE MARKING IN THE ROMANIAN MORPHO-SYNTACTIC SYSTEM: *THE DATIVE*
Tania Zamfir
PhD Student, University of Bucharest 338

EXPRESSIONS USING FUTURE TENSES
Elena Mărăscu
University of Craiova 348

FEATURES OF THE RELIGIOUS TOURISM IN THE NORTH-EAST DEVELOPMENT AREA OF ROMANIA
Doina Guriţă
Assist., PhD, Ştefan Lupaşcu Institute of European Studies, Iaşi 359

CONSIDERATIONS ON TOMA PAVEL'S STUDY, *LA PENSÉE DU ROMAN*
Ana-Elena Costandache
"Dunărea de Jos" University of Galaţi 367

DIE FREMDHEIT DER GESCHLECHTER IN MAX FRISCH ROMAN „STILLER"
Stefan Anton Saulea
University of Bucharest 373

ITSIK MANGER AND THE CROSS-CULTURAL GERMAN-SPEAKING SPACE
Claudia Bosoi
PhD Student, University of Bucharest 381

THE EVOLUTION OF LANDSCAPE GENDER IN PAINTINGS FROM THE ROMANIAN TERITTORIES
Cristiana Puni
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 387

DANIEL TURCEA – LYRICAL MESSIANISM
Andrada Mare
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 395

ABOUT PLACES AND THEIR THERAPEUTIC PROPERTIES. PRIMARY TOPONYMS DERIVED FROM NAMES OF PLANTS IN THE ROMANIAN LANGUAGE
Diana Boc-Sînmărghiţan
Assist. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 401

CELEBRATION IN THE VISION OF BRONISLAW MALINOWSKI
Bianca Teodorescu
PhD Student, University of Craiova 410

CHARTOPHYLAX: THE LIBRARIAN IN THE BYZANTINE EMPIRE
Silviu-Constantin Nedelcu
PhD Student, University of Bucharest 415

ROMANTIC ELEMENTS IN ION HELIADE RĂDULESCU'S POETRY
Andreea Sabina Napeu
PhD Student, University of Piteşti 423

HUMOUR AND THE AVANT-GARDE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY
Elena Belciu
PhD Student, "George Enescu" Arts University, Iaşi 428

EN QUÊTE D'IDENTITÉ : LES ANNÉES 1912 ET 1914 DANS LE CAS DE B. FUNDOIANU
Cosmin Gheorghiţă Pîrghie
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 440

REFERENCE FORMS. PRAGMATIC FUNCTIONING
Beatrice Diana Burcea
University of Craiova 451

HUMOUR IN THE WESTERN DRAMATIC CANON
Elena Belciu
PhD Student, "G. Enescu" Arts University of Iaşi 460

THE HOLE, THE PRISON OF PEOPLES KINGS AND EVIL ANGELS IN THE PROPHECY OF ISAIAH
Petru Adrian Danciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 472

HORTENSIA PAPADAT BENGESCU, BETWEEN MEDICINE AND LITERATURE
Simona Liutiev
PhD Student, University of Piteşti 480

THE PEARL THIEF OR THE SEARCH FOR SELF
Doina Pologea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 489

IMAGINARY, IMAGINAL, IMAGINATION – TOOLS OF THE MYTH DYNAMIC
Liliana Gabriela Habina-Voş
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center 494

IN SEARCH OF THE TRUTH
Ovidiu-Marius Bocşa
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center 505

LA TRANSFORMATION DU « MOI » DANS L'ŒUVRE DE CAMIL PETRESCU ET MARCEL PROUST
Mihaela-Gabriela Păun
PhD Student, University of Bucharest
Bursier proiectul POSDRU/187/1.5/S/155559:
Cercetări doctorale multidisciplinare competitive pe plan european (CDocMD) 513

THE DOUBLE AND THE MALE DOUBLET IN *THE FORBIDDEN FOREST*, BY MIRCEA ELIADE
Liliana Danciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 520

THE ROLE OF ROMANIAN STUDENTS' ATTITUDES TOWARDS THE INTERNET IN THE AGE OF GLOBALIZATION
Silvia Maria Chireac and Alina Ţiţei
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 527

THE „NOII" LITERARY GROUP – SHORT BIOGRAPHY
Larisa Stîlpeanu
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 532

VACANT AND DUMPING GROUND: RECURRING TOPOI IN THE URBAN FICTION OF THE PERIPHERY
Alexandru Farcaş
Assist. Researcher, "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Bucharest 539

MAIORCA OR ON THE GiPsY MAGIC REALISM OF SEDUCTION IN DOINA RUŞTI'S *MANUSCRISUL FANARIOT*
Puskás-Bajkó Abina
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 544

MASS MEDIA, PROTECTOR OF DEMOCRACY IN THE PRESENT POLITICO-ECONOMIC ENVIRONMENT
Georgiana Camelia Stănescu
PhD, University of Craiova.....549

MARIUS MIRCU AT THE *MINIMUM* LITERARY MAGAZINE
Carmen Ţâgşorean
PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 559

FATHER IOAN SABĂU (1914-2009): WORTHY SERVANT OF CHRIST AND CONFESSOR OF THE RIGHT FAITH
Nicolae Jorza (Nifon)
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....571

STANDING FOR ALEXANDRU GEORGE'S *LATE, IN THE EVENING*
Carmen-Elena Florea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 585

POSTMODERNISM IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE
Roxana-Oana Mândru
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 595

COMMENT ENSEIGNER LE FRANÇAIS ECONOMIQUE ?
Ruxandra Petrovici
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 605

ANGELIC PRESENCES IN CONSTANȚA BUZEA'S POEMS
Valeria Cioată
PhD Student, „Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 612

ULYSSES AND THE SIRENS – A CASE STUDY BASED UPON THE FIGURE OF ULYSSES AT KAFKA AND BRECHT
Vilma-Irén Mihály
PhD, Sapientia EMTE, Miercurea Ciuc 622

PARLER VERT AVEC environnement.com
Ruxandra Petrovici
„Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 628

THE ROLE OF INTERWAR RELIGIOUS CALENDARS IN THE CULTURALIZATION OF THE MASSES
Antonina Silvia Frandeş (Andone)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 634

SYNCRETISM AND CORESPONDANCES IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY
Cosmina Andreea Roşu
PhD Student, University of Piteşti.....640

BULGARIAN CULTURAL INSTITUTIONS IN ROMANIA
Cătălin Crimu
PhD Student, University of Bucharest 649

TEODOR NEŞ – HIS JOURNALISTIC ACTIVITY
Ioan Fabian
University of Oradea.....657

THE IMAGE OF TERRORISM IN EUROPEAN MEDIA
A CASE STUDY OF FOUR TERRORIST ATTACKS
Georgiana Stănescu
PhD, University of Craiova.....664

UNE HANTISE DE L'ÉCRIVAIN NATURALISTE : LA DOCUMENTATION
Daniela-Ionela Covrig
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....670

SYMBOLIC VALENCES OF THE BELL IN AL. PHILIPPIDE'S POETRY
Gabriela Crăciun (Buican)
PhD Student, University of Piteşti.....678

A PARABOLE ABOUT TOTALITARIANISM – *SKENZEMON!* BY DUMITRU RADU POPA

Simona Antofi
Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The construction of the parabolic text is among Dumitru Radu Popa's constant discursive options. The pleasure of building meaning on a dual level displayed by the author of the text in Skenzemon! is associated, by means of the techniques of the fantastic text, with a linguistic and human (pseudo)adventure in totalitarianism, and with a ritual and scenography of the maleficent markers meant to conceal the risks of existence under the communist dictatorship.

Keywords: parable, fantastic, subversive discourse, totalitarianism.

Cu un titlu de natură să incite curiozitatea cititorului, schița *Skenzemon!* pune în discuție o chestiune de lexic și o problemă de construcție a sensului – așezat pe două paliere de discurs, după modelul parabolei. Într-o spațio-temporalitate nedefinită, naratorul rememorează istoria termenului din titlu – aparent, o urare stranie, aducătoare de noroc, simultan cu recuperarea, prin memoria afectivă a unui narator de gradul al doilea, intradiegetic – și protagonist al întâmplărilor relatate – serii de evenimente la fel de stranii - , deci perfect creditabil: „Noi nu știam ce înseamnă *skenzemon* (pe atunci nici nu știam măcar că se scrie așa). Noi știam pe atunci foarte puține lucruri, și asta nu numai pentru că eram copii. E ciudat: când certitudinile dinlăuntru se zguduie, începem să știm tot mai puțin despre ce e în afară. Nu?" (Popa, 2005: 15)

Preluat, se pare, de la niște muncitori care se presupune că ar fi lucrat în România, la o antrepriză franceză, termenul *skenzemon* însoțește constant întâlnirile colorate cu mult alcool ale tatălui – prim narator indirect, secondat de perechea de băutori vajnici Bălan și Bejan. Urarea de bine pe care *skenzemon* o implică merge, însă, invers în raport cu efectele implicite, nespuse, ale existenței dure pe care o duc oamenii care lucrează în mina de metale neferoase unde tatăl-narator lucrează ca medic. O istorie tulbure se află, bine camuflată de dicțiunea parabolei, în spatele mutării întregii familii, din București, în orașul din nord: „Tata bea destul de mult, dar nu de asta s-a îmbolnăvit. Era medic de mină, o mină de metale neferoase – în nord, metalele neferoase se extrag încă de pe vremea dacilor. Tata fusese asistent la București, și mama la fel. Acum lucrau amândoi în orașul din nord: tata la mină, mama la laborator." (Popa, 2005: 15) O istorie cu iz politic, ce include bolile profesionale profesionale de care suferă, în timp, lucrătorii.

Cum toți muncitorii – și personalul administrativ sau medical – beau cu voioșie, sub semnul urării *skenzemon*, este de la sine înțeles că boala de care suferă și tatăl-narator, și pentru tratarea căreia este trimis la spital la Cluj, apoi la București, poate fi pusă pe seama alcoolului. Însă naratorul sancționează explicit această ipoteză, adăugând un detaliu menit să dirijeze lectura cititorului avizat spre sensul de adâncime al parabolei: „A fost dus la Cluj, la spital, apoi la București. În timpul acesta, Bejan și Bălan își spuneau singuri *skenzemon!,* dar tata avea în dulap, la cabinet, un geamantan de piele neagră, foaarte bună, pe care îl păstra pregătit cu tot ce e necesar: «Nu se știe niciodată!» ziceau oamenii pe atunci. «Nu se știe niciodată!» zicea și tata ținând întotdeauna geamantanul la îndemână." (Popa, 2005: 16) În acest mod își face intrarea în scenă personajul *de facto* al schiței, geamantanul de piele al

bunicului, fost profesor la Oxford și responsabil pentru vina (imaginară) a cosmopolitismului și a legăturilor cu Occidentul ce se răsfrânge, în dictatura comunistă, asupra întregii familii.

Cum boala de care suferă tatăl pare să fie una incurabilă (este limpede faptul că minciuna prin omisiune – ca strategie de dezinformare a regimului comunist, ascunde adevărata natură a zăcămintelor extrase din mină), într-o zi sosește vestea că a murit. De aici înainte, traseul sinuos al geamantanului, efectele stranii ale prezenței lui în preajma oamenilor evoluează convergent cu semnificația răsturnată a urării *skenzemon!*. Devenit termen fatidic, *skenzemon* poartă cu sine o încărcătură semantică negativă, cu implicații malefice. Soția lui Bejan, cel care își însușește geamantanul, începe să aibă viziuni coșmarești: „Toată noaptea visase nște făpturi mici și negre care ies din geamantan și vor să o strângă de gât. Și îi șopteau toate la ureche, în vreme ce ea stătea să se sufoce: *skenzemon! skenzemon! sekenzemon!* Femeia, foarte bună gospodină altfel, încerca să șteargă în vis urmele negre lăsate de *skenzemoni* pe cearceaf, dar le apăreau mereu, ascuțite, treflate, sub formă de copită." (Popa, 2005: 17)

Cum turnura fantastică a scriiturii este dublată mereu de un nivel de sens subversiv, politic, aventura maleficului printre oameni continuă, prin forța cuvântului cu semnificația răsturnată în negativ, într-o lume, și ea, pe dos. Curelarul Șomoghi se oferă să transforme geamantanul într-o pereche de cizme – pe care amândoi, Bălan și Bejan, le poartă cu mândrie, dar pentru scurtă vreme. Lucruri ciudate continuă să se întâmple, căci cizmele – personaj neînsuflețit, avatar malefic al geamantanului – dirijează existent oamenilor și, treptat, o împing spre moarte. Bălan și Bejan, mândri de cizmele lor nou-nouțe, prelungesc ritualul girat de forța neîndurătoare a urării *skenzemon!* până la ultimele, dramatice, consecințe: „Tata s-a întors, în convalescență, după mai bine de o lună. A fost pensionat de boală, dar, ca doctor conștiincios, își mai vizita câteodată vechii pacienți cu care *skenzemon!*, deși nu prea era voie acum, și avea să mai fie bolnav ani mulți. În cabinet găsise cizmele lui Bejan care era plecat la sanatoriu pentru dezalcoolizare, cât despre cele ale lui Bălan, rămăseseră în picioarele lui, așa cum fusese găsit spânzurat în parc." (Popa, 2005: 18) Mai mult, curelarul Șomoghi se îmbolnăvește, și el, grav, de leucemie.

Etimologia suspectă a termenului *skenzemon* – „Se pare că în zonă lucraseră, între cele două războaie, niște muncitori francezi, de la o antrepriză. Când beau, ei spuneau: «à ce que nous aimons!», aglutinat, «c' que n' s' aimons. Și *skenzemon* a rămas.»" (Popa, 2005: 19), invalidată în paragraful ultim al schiței, se corelează asocierii la fel de suspecte dintre beție și noroc, și instrumentelor inanimate ale răului, și ritualului celebrării vieții, transformat în celebrare a morții.

Iar parabola ce are în centru imaginea statului totalitar – răsfrântă, aici, prismatic, în desenul în negativ al destinului personajului – acoperă un mesaj, în fond, limpede, adresat cititorului experimentat.

Bibliografie

Popa, Dumitru Radu, *Skenzemon!*, Curtea veche, București, 2005

Diaconu, Mircea A., *Dumitru Radu Popa si morfologia aparenței*, disponibil la adresa http://convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONUian6.htm– accesat la 10.05.2016

Ciotloş, Cosmin, *Desant optzeci şi ceva*, în „România literară", nr. 18, 2006, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/desant_optzeci_i_ceva – accesat la 10.05.2016.

THE "DACIAN" WOLF

Nicolae Iuga
Prof., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad

Abstract: The «Dacian Wolf» is the standard ensign that the ancient Dacian people used to hold up in warfare: a wolf's head with snake body. It is a well-known ensign both in its representation on the Trajan's Column in Rome and from some ancient historians' descriptions. The significance of these two totemic animals – the wolf and the snake – in the Dacian and Getae peoples' religion and mythology have also been studied by important contemporary historians, from Vasile Pârvan to Mircea Eliade.
This study follows our own original and hermeneutic hypothesis concerning the persistence of these symbols a long time after the Dacian people disappeared, being assimilated by the Romans, symbols which periodically appear in history as archetypes of the collective unconscious (as defined by C.G. Jung), thus examining the Christian legend of St. George killing the dragon (draco), and the establishment of the Order of the Dragon as a Christian military order at the beginning of the 15th century.

Keywords: wolf, dragon, C. G. Jung, Mircea Eliade, St. George, Order of the Dragon

1. Ubicuitatea geografică a lupului

Din punctul de vedere al habitatului, Lupul (*Canis lupus*) era – și încă mai este – foarte bine răspândit în toată emisfera nordică a globului terestru, a fost chiar cea mai răspândită specie dintre toate mamiferele de pe pământ. Singurul său prădător natural este tigrul (problema se pune doar în Asia), dar lupul a pierdut lupta inegală cu omul în unele zone precum America de Nord, Europa Occidentală, India sau Japonia, locuri în care specia este pe cale de dispariție sau chiar a dispărut, fiind vânată necontrolat până spre sfârșitul secolului XX.

Lupul este un vânător inteligent și feroce, caracterizat printr-o cooperare eficientă a indivizilor în cadrul unor mici grupuri (haite) bine organizate[1]. La vânătoare, haita aplică o strategie de învăluire pe flancuri a prăzii și de conducere a acesteia, într-un unghi tot mai îngust, spre zone închise. Lupii au învățat să recunoască și să evite capcanele puse de către oameni pentru prinderea lor. Sunt capabili să alerge mult timp fără întrerupere și să parcurgă uneori până la 100 de km într-o singură noapte.

2. Ubicuitatea mitologică

Lupul nu este doar un mamifer răspândit în Europa, Asia și America de Nord, ci este în același timp prezent și în mitologiile vechi ale popoarelor care trăiesc pe aceste trei continente. Astfel, în mitologia nordică, vechi-scandinavă, lupul are semnificația unui strămoș mitologic și a unui erou războinic[2]. În mitologia chineză, lupul – numit „lupul albastru ceresc" – este identificat cu steaua Sirius și este considerat strămoșul dinastiilor chineze și mongole. După cum observa și Mircea Eliade, „Faptul că un popor își trage denumirea etnică de la numele unui animal are întotdeauna o semnificație religioasă"[3]. În vechea Indie, în scrierea *Mahabharata*, este prezentat un războinic, Bhima, cu înfățișare înfricoșătoare, cu cap de om și trup de lup. La popoarele turcice, care de asemenea au migrat din Asia, „tatăl turcilor" este tot

[1] V. Cotta, M. Bodea, *Vânatul României*, Ed. Agrosilvică, București, 1969.
[2] http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/lupul-demon-infernal-i-c-l-uz-divin
[3] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Gehnghis-Han*, ESE, București, 1980, p. 23.

un lup, atâta doar că – spre deosebire de China – este numit „lupul cenușiu”. În Kamciatka și în general la populațiile proto-siberinene, la fel ca și la vechii romani, lupoaica avea conotația fertilității sexuale. Anual, aici era confecționată o păpușă din paie reprezentând un lup, care urma să se „însoare” cu fetele nemăritate din sat[4]. La șamanii amerindieni, la nativii de pe continentul american pre-columbian, lupul semnifica devotamentul împins până la sacrificiul de sine. Datorită traiului în comun și a calităților pe care le au, în concepția amerindienilor lupii sunt conducători ai haitelor pe lumea aceasta, după cum conduc sufletele morților pe lumea cealaltă[5]. Tot astfel în mitologia greco-romană câinele monstruos Cerber – derivat al lupului – păzește cu strășnicie intrarea în Infern, permițând sufletelor omenești doar să intre și nicidecum să iasă. Despre un războinic deosebit de viteaz și șef militar, la amerindieni se spunea că într-o viață viitoare sufletul său se va întrupa într-un lup. În mitologia persană, la fel ca și în cea romană, regele Cirus al II-lea cel Mare (secolul VI î. H.) era să fie ucis de mic copil de către bunicul său, prin abandonarea într-o pădure, dar a scăpat cu viață, alăptat fiind de către o lupoaică.

În fine, în binecunoscuta legendă romană a lui Romulus și Remus lupoaica, în calitate de salvatoare și mamă hrănitoare a celor doi copii mici, este asimilabilă de asemenea statutului de animal totemic și strămoș legendar al oamenilor. Tot la romani exista și sărbătoarea numită *lupercalia*, adică „sărbătoarea lupilor”. „Lupercul” era o divinitate lycaomorfă a turmelor și a păstorilor, un fel de conducător al lupilor cu un rol ambiguu, el putea trimite lupii asupra turmelor să le prade, după cum putea și să-i rețină să nu atace turmele[6]. La fel cum în creștinismul primitiv românesc și în superstițiile în speță transmise până în secolul XX, Sf. Apostol Andrei (căruia i se atribuie creștinarea populațiilor de pe actualul teritoriu sud-estic al României) este considerat și „Andreiul lupilor”, un duh obscur care poate controla haitele de lupi să nu-i atace pe oameni și să nu atace oile și vitele țăranilor în perioada stabulației de iarnă. De aceea, în Maramureș până în urmă cu câteva decenii, în seara de Sânandrei (29 noiembrie) grajdurile vitelor și saivanele oilor erau afumate cu tămâie, se spunea un fel de rugăciune care nu se găsea în repertoriul creștin curent și pe grinda de sus a ușii grajdului se făcea semnul crucii cu un cărbune sau cu usturoi.

Lupercul roman mai era, totodată, și un simbol al fertilității turmelor. Sărbătoarea lupilor (*lupercalia)* se ținea la Roma anual între 13–15 februarie. Cei care oficiau cultul sacrificau o capră, consumau din carnea ei friptă și beau vin, apoi alergau goi pe străzi și loveau femeile întâlnite în cale cu fâșii din pielea animalului sacrificat, lumea crezând că prin aceasta se provoacă fertilitatea femelior și li se asigură nașteri ușoare. Această sărbătoare a lupercaliilor a fost desființată de către papalitate abia pe la sfârșitul secolului V d. H., însă arhetipul ritualului ca simbol al dorinței sexuale și al fertilității a trecut în creștinismul catolic în sărbătoarea Sf. Valentin, sărbătorit la fel ca și lupercaliile tot pe la jumătatea lunii februarie, iar în cel răsăritean în sărbătoarea de Dragobete. În Roma antică, cu ocazia lupercaliilor se produceau și excese bahice și manifestări de libertinaj sexual, încât locurile unde prestau de obicei prostituatele (bordelurile) au ajuns să se numească „lupanare”.

3. Lycanthropul

Lycanthropia (în greaca veche: „lupul-om”) înseamnă capacitatea legendară a omului de a se transforma sau de a fi transformat în lup[7]. Poate fi privită și ca o tradiție totemică, întâlnită la unele populații primitive și intrată mai apoi în deprinderi și ritualuri simbolice, în

[4] Idem, http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/lupul-demon-infernal-i-c-l-uz-divin
[5] http://spiritliber.blogspot.ro/2011/06/astrologia-amerindiana.html
[6] Atanasie Marian Marienescu, *Cultul păgân și creștin. Sărbătorile și datinile romane vechi,* Ed. Saecullum, București, 2005.
[7] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

cadrul unor superstiții, de autodefinire a unor oameni care pretind că ar avea posibilitatea metamorfozării în lup.

În mitologia greacă este bine cunoscută legenda lui Lycaon, rege al Acardiei. Acesta, avându-l ca oaspete la masă pe Zeus însuși, i-a oferit acestuia carne de om, pentru a verifica dacă Zeul știe ce mănâncă sau nu, respectiv dacă este omniscient sau nu. Zeus s-a mâniat cumplit și l-a metamorfozat pe Lycaon în lup. Dar această legendă are un rol paradigmatic. Potrivit altor mituri subsumate legendei lui Lycaon, referitoare tot la Arcadia, aici ar fi existat obiceiul ca un băiat din familie să fie selectat spre a fi un viitor războinic redutabil și dus la marginea unui lac. Acolo se dezbrăca, își lăsa hainele în acel loc și traversa lacul înot, apoi dispărea în sălbăticie și se transforma în lup. Trăia ca lup printre lupi timp de opt ani după care, dacă în acest timp nu a murit și dacă s-a abținut să mănânce carne de om, atunci îi era îngăduit să se reîntoarcă la lac, îl traversa înot înapoi, își lua hainele și se transforma din nou în om, fiind acuma cu opt ani mai bătrân, deci adult în toată puterea. Acest ritual este centrat pe două gesturi simbolice, dezbrăcarea / îmbrăcarea și traversarea apei, care marchează transmutarea din om în animal și înapoi din animal în om. În realitate era vorba de un rit de inițiere războinică. La întoarcere, tânărul care a fost lycanthrop era deja un războinic oțelit, mai puternic și mai bun decât ceilalți războinici, care a învățat o strategie nouă de luptă, din modul de comportare al lupilor la vânătoare. O inițiere analoagă serviciului militar de mai târziu.

Firește că străvechea tradiție totemică a lycanthropiei nu a putut să fie asimilată în gândirea creștină, prea era lucrul dracului. Pe de altă parte, creștinismul s-a văzut confruntat cu persistența acestui arhetip în mentalitatea populară până în Evul Mediu târziu și atunci a fost nevoit să-l respingă cu violență, respectiv să-l transfere în zona forțelor malefice. Explicația era fie că unii oameni se puteau transforma în lupi, din voință proprie, prin metode vrăjitorești și colaborare cu diavolul, fie că anumiți oameni care au comis păcate infamante erau transformați în lupi de către Dumnezeu, drept pedeapsă. S-a mers până acolo, încât o autoritate teologico-filosofică de talia Sfântului Toma de Aquino să susțină, vis-à-vis de lycanthropie, că nu doar Dumnezeu, ci chiar și îngerii și demonii îi pot pedepsi pe oameni, trasformându-i în animale (*„Omnes angeli, boni et Mali, ex virtute naturali habent potestatem transmundi corpora nostra”*)[8].

Prin secolele XV–XVI, Inchiziția Catolică s-a văzut pusă în situația să soluționeze o mulțime de procese de vrăjitorie, în care erau pe rol cazuri de lycanthropie, cunoscute sub denumirea din franceza medievală de „Le Loup Garou”. Narațiunea invariabilă a faptului era că în anumite zone bântuia un lup neobișnuit de mare, care ataca, ucidea și mânca oameni pe timp de noapte. În confruntarea cu lupul, uneori oamenii reușeau să scape și să rănească animalul într-un fel sau altul, pentru ca apoi, la lumina zilei, să aibă surpriza stupefiantă de a recunoaște rănile respective pe trupurile unor cunoscuți, bărbați sau femei din localitate. Dați pe mâna Inchiziției, aceștia recunoșteau sub tortură că, în mod periodic, prin vrăjitorie, se transformau în lupi. Erau inevitabil condamnați la moarte și arși pe rug.

4. Moroi, strigoi, vârcolaci

Tradiția românească a vârcolacului preia ceva și din vechea temă grecească a lycanthropiei, dar ajunge totodată să fie destul de mult diferită de aceasta. Avem aici, în zona nord-dunăreană, mai multe duhuri rele, sub denumiri, înfățișări și atribute diferite. Avem *moroii,* care pot fi activați și, respectiv alungați prin vrăji sau descântece, duhuri răufăcătoare fără un chip anume, care se mărginesc să ia laptele de la vaci, care vampirizează așadar nu sângele omului, ci resursa lui alimentară de bază. Apoi *strigoii,* duhuri malefice mai periculoase decât moroii, care pot pricinui oamenilor rele mai mari și mai diversificate. Dacă cuvântul „moroi” vine probabil din slavona veche, după cum susțin lingviștii („mora”

[8] https://lakeoftears.wordpress.com/tag/licantropie

însemnând vrăjitoare), în schimb „strigoiul" este latin. Striga (*Tyto alba*) este o pasăre mare nocturnă, o specie de bufniță cu partea anterioară colorată în alb și cu cearcăne negre în jurul ochilor fosforescenți, observabilă noaptea ca o fantomă care „strigă", care scoate pe întuneric puternice țipete ascuțite, considerate rău-prevestitoare. Erau expuși la riscul să devină moroi sau strigoi copiii care au murit nebotezați, cei născuți cu anumite malformații sau defecte, cu semne rele, răufăcătorii care au murit executați etc. – în genere spirite ale morților care nu se puteau odihni, care nu puteau și nici nu aveau cum să intre în împărăția cerurilor.

Cu vârcolacul lucrurile stau diferit față de moroi și strigoi. Vârcolacul este și el sufletul unui om care întrunește condițiile nefericite pentru a deveni strigoi, dar care nu rămâne o simplă fantomă ci se întrupează într-un monstru înspăimântător. Vârcolacul nu are o reprezentare concretă a unui animal precis determinat și nici o etimologie sigură. În varinta paleoslavă sud-dunăreană, vârcolacul ar însemna un animal fabulos, care are pe cap „păr de lup" („vilk" + „dlak"). În varianta latină vulgară, considerată de către noi ca fiind cea mai probabilă, vârcolacul („vermis" + „colacius") este monstrul cu trup de șarpe (vierme)[9] și cap de lup, care se încolăcește în jurul lunii și o „mănâncă" periodic, ceea ce explică mitologic succesiunea fazelor lunii, scăderea și creșterea luminozității aparente a astrului nopții, precum și eclipsele accidentale de soare. Sau este suficient ca, din cauza unor suspensii atmosferice, luna să aibă o culoare roșiatică, pentru ca în mitologia românească să se creadă că aceasta a fost încolțită de către vârcolac și că sângerează din acest motiv. Așadar, un monstru care nu vampirizează doar sângele oamenilor, ci chiar și lumina lor. În tot cazul, creatura fantastică numită vârcolac este parțial lycaomorfă – are adică ceva din ființa lupului, capul de lup, animalul totemic al strămoșilor noștri daco-geți – și parțial serpentimorfă, drăcească, având trup de balaur. Și mai are o forță colosală, cosmică, fiind capabilă de a oculta lumina emisă de luminătorii mari puși de Dumnezeu pe cer.

Arhetipul vârcolacului a degenerat mult de la reprezentările primitive, originare până în prezent. În folclorul din vremurile mai apropiate de noi sau chiar din zilele noastre, inclusiv în filmele zise „horror", vârcolacul este prezentat tot în stil medieval, ca un om obișnuit în viața cotidiană, dar care în anumite nopți cu lună plină nu se poate sustrage transformării pentru câteva ore în „om-lup", o bestie crudă și sanguinară, având cel puțin canini de lup și o forță fizică ieșită din comun, care vânează și ucide tot ce îi iese în cale, chiar și animale mari și deosebit de puternice, precum boii sau mistreții, spre a le suge sângele. În general nu atacă omul, dar dacă este cumva rănit de către vreun om în timpul nopții, în ziua următoare respectivul vârcolac, redevenit cetățean obișnuit, poate fi văzut cum este dus cu ambulanța la spital, pentru a i se acorda îngrijiri medicale[10].

5. Dacii și lupii

După Strabon (63 î. H. – 21 d. H.), renumit istoric și geograf din antichitate, dacii s-au numit mai întâi „davi" sau „daoi", adică lupi[11], tradiție valorificată și de către istoricul român al religiilor Mircea Eliade, care care pleacă de la observația că „daos" era numele frigian al lupului[12]. Navigatorii greci din antichitate, care străbăteau cu corăbiile Marea Neagră, au botezat locul de la vărsarea Dunării în Marea Neagră (portul Chilia de azi) „Lyko-stoma", adică Gura Lupului. Dacii se numeau ei înșiși lupi, în sensul că ei sunt asemeni lupilor, pentru că îi imită pe lupi – spune același Strabon – trăind ca și lupii din pradă (*lupos imitarentur rapto viverent*). Dacii se transformau apoi și ritualic în lupi[13], punându-se astfel sub protecția zeului-lup. Mai mult decât atât, transformarea ritualică a războinicului în fiară însemna și o

[9] În Maramureș, pentru a denumi șarpele a fost conservat până în a doua jumătate a secolului XX arhaismul din latina, vulgară fosilizat în limba română, de „vierme", pronunțat ca regionalism „zerme" sau „zierme".
[10] http://www.secretelefemeilor.ro/misterul-oamenilor-varcolaci.html
[11] Strabon, *Geografia*, vol. II, Ed. Științifică, București, 1974, p. 239.
[12] Mircea Eliade, op. cit., p. 21.
[13] Idem, p. 25.

schimbare radicală de comportament. Odată îmbrăcat cu blana de lup, războinicul nu mai avea nimic omenesc, nu se mai simțea legat de legile și obiceiurile oamenilor, devenea un luptător de temut, feroce și invincibil, care nu se temea de moarte și era stăpânit de un soi de „nebunie eroică" (*furor heroicus*).

Arma acestor războinici arhaici era o măciucă foarte mare și grea, cu care se putea doborî și un bou[14] și care a rămas multă vreme, în paralel cu modernizarea militară, arma tradițională a țăranilor români și a păstorilor, iar pe măsură ce au fost inventate arme mai perfecționate și mai eficiente, măciuca (bâta) a devenit un instrument simbolic și cultual, precum în jocul călușarilor.

Au existat și alte civilizații care aveau ca simbol și stindard militar dragonul de acest tip, adică șarpele cu cap de lup. Mircea Eliade îl citează pe istoricul german Franz Altheim (1898-1976), care menționează că o pictură murală din Turkestan reprezintă un dragon cu cap de lup, stindard răspândit în vechime în nord-vestul Iranului și în Armenia de azi. De asemenea se știe și faptul că unele triburi germanice care, în migrația lor din Antichitatea târzie și Evul Mediu timpuriu au traversat Europa pe la nord de Imperiul Roman, aveau ca stindard dragonul cu cap de lup, împrumutat foarte probabil de la daci, după cum triburile germanice care s-au confruntat cu legiunile romane au împrumutat de la romani acvila, vulturul, rămas ca simbol național germanic până în ziua de azi. La germanici, la fel ca și la români, din vechime și până azi este prezentă tema onomastică a lupului, adică obiceiul precreștin ca oamenilor să li se dea la botez în mod frecvent numele de Wolf sau Wulfina și, respectiv Lupu sau Lupa. În Maramureș, până pe la mijlocul secolului trecut, copiii mici care se îmbolnăveau erau salvați de către părinți nu prin prezentare la medic, ci prin vânzare și răscumpărare rituală, apoi erau re-botezați cu numele de Lupu sau Lupa, după care (se credea) scăpau cu viață din această cauză și deveneau mai rezistenți la boli și erau feriți de tot felul de primejdii[15]. Prezența simbolisticii dragonului cu cap de lup la aceste popoare aparent atât de îndepărtate înseamnă, după același Mircea Eliade, că ar fi vorba de un fond mitololgic indo-european comun pentru iranieni, daci și germanici[16].

6. Stindardul dacilor

Potrivit reprezentărilor săpate în piatră pe Columna lui Traian, precum și diferitelor alte izvoare arheologice, stindardul dacilor, numit și dracon sau drac (în greaca veche, „dracon" însemnând șarpe sau balaur), artăta în felul următor. Avea forma unui cap de lup cu gura deschisă, confecționat din metal, broz sau aramă, care se continua cu un corp de șarpe sau balaur, din material textil sau din piele, care se umfla în bătaia vântului și care, din goana calului, alcătuia o flamură serpentiformă orizontală[17]. Capul de lup era fixat într-o suliță și era purtat de către călărețiii daci numiți draconari. În interiorul capului de lup se afla un dispozitiv care se îngusta treptat, prevăzut la capăt cu un fluier, crescând astfel forța curentului de aer și care scotea un șuierat puternic, asemănător cu urletul lupilor, îngrozind dușmanul.

Atestarea certă a acestui stindard în legătură cu dacii se află în peste 20 de imagini sculptate pe unele metope ale Columnei lui Traian, în special în scenele de luptă, în preajma unor fortificații dacice sau a unor căpetenii de rang înalt din rândul dacilor. În cel puțin două cazuri, reprezentarea stindardului pe Columnă este legată și de persoana regelui Decebal. Reprezentări ale stindardului dacilor mai apar și printre prăzile de război sculptate la baza

[14] Ibidem, p. 28.
[15] Dumitru Iuga, *Studii și alte scrieri,* Editura Cybela, Baia Mare, 2015, p. 92.
[16] Mircea Eliade, p. cit., ibidem, p. 29.
[17] Vasile Pârvan, *Getica,* Ed. Meridiane, București, 1982, p. 293.

Columnei[18]. Există însă și izvoare scrise, deosebite de prețioase, cu prezentări exacte și amănunțite ale draconilor purtați în triumf la Roma, cum ar fi sugestiva descriere a istoricului roman Ammianus Marcellinus. Împăratul Constantius mergea într-o trăsură de aur, iar „de jur împrejur fluturau, țesuți pe pânză de purpură și atârnați în vârful sulițelor aurite, dragonii cu gurile căscate, care în bătaia vânturilor șuierau, răsucindu-și furioși cozile”[19].

Mai sus, am văzut legătura lupului cu dacii, lupul fiind un animal totemic, simbolic al acestui popor. Dar stindardul dacilor reprezintă un cap de lup cu corp de șarpe. De ce șarpele este conexat cu lupul în stindardul dacic și nu o altă vietate, reală sau fantastică? Explicația ar fi că, în mentalitatea dacilor șarpele, la fel ca și lupul, avea o funcție magică și era înzestrat cu anumite atribute ale sacralității. Dacii aveau o credință puternică în nemurirea sufletului, iar șarpele, ieșind din crăpăturile stâncilor și din felurite găuri aflate în pământ, era văzut ca un mesager al morților din lumea de dincolo, pentru cei aflați aici pe pământ. Era ca o divinitate chtoniană, tenebroasă, cu o funcție psyhopompă asemănătoare cu cea a lui Hermens.

În opinia lui Vasile Pârvan însă, șarpele din compoziția draconului dacic ar avea o cu totul altă simbolistică. Anume este vorba de un șarpe cu pene, înaripat, la fel ca și zeul suprem al aztecilor, așadar un „demon al văzduhului”, iar nu un șarpe subpământean. Cu privire la demonul văzduhului, Pârvan arată că: „Mitologia populară românească a păstrat până azi sub numele slav de ‘zmeu’ vechiul concept dacic al demonului serpentiform, care zboară prin văzduh”[20]. Pârvan asimilează șarpele din stindardul dacic divinităților uraniene din cultul mithraic, care sunt zoomorfe și stăpânesc uraganul. Trupul de șarpe care se zbate în bătaia vântului este imaginea însăși a furtunii, iar zeul suprem care dezlănțuiește uraganul este zeul trăznetului.

7. Arhetipuri ale inconștientului (a): balaurul Sfântului Gheorghe

După cum se știe Creștinismul, încă de la începuturile sale, a asimilat multe reprezentări și practici păgâne pe care le-a resemnificat, cărora le-a dat o semnificație creștină, pe care le-a „creștinat”. Lista acestor elemente pre-creștine asimilate în creștinism este impresionantă și nu este scopul nostru să prezentăm aici un inventar în acest sens. Lupul din stindardul dacilor a constituit însă o problemă pentru creștinismul primar din acest punct de vedere, al nevoii de asimilare, pentru că nu putea fi asimilat. După părerea noastră, impedimentul l-a constituit în primul rând șarpele sau balaurul din alcătuirea stindardului, datorită puternicului presigiu malefic pe care această reptilă îl are în Biblie, atât în Vechiul cât și în Noul Testament. În Vechiul Testament, încă de la facerea lumii, prin Șarpe intră în lume viclenia, minciuna, amăgirea, ispitirea și căderea primilor oameni în păcat, un păcat teribil, care modifică radical statutul ontologic al omului, acesta devenind muritor. Dumnezeu Însuși îl blesteamă pe Șarpe și instaurează o dușmănie de nestins între semința Șarpelui și semința femeii (*Fac.,* III, 14-15). Deci, Șarpele este o ipostaziere a spiritului melefic, este diavolul însuși ca „tată al minciunii” (*In*, VIII, 44) și devine izvorul tuturor relelor de pe pământ. Așadar, imposibil de creștinat.

În Biblie ne întâlnim cu ideea de „șarpe” în două ipostaze diferite, șarpele fiind numit cu doi termeni diferiți. Întâi avem șarpele Vechiului Testament, amăgitorul Evei, apoi în Noul Testament avem un îndemn enigmatic al Mântuitorului Însuși: „Fiți înțelepți ca șerpii…” (*Mt.,* X, 16), pasaj care (în context) îndeamnă probabil la o anumită prudență, împinsă până la viclenie. În aceste locuri, șarpele este numit cu cuvântul grecesc „ophis”, fără ca ființa acestuia să aibă o descriere anume. În al doilea rând, tot ca spirit malefic, șarpele mai apare și

[18] Liviu Mărghitan, Mioara Turcu, *Mărturii arheologice referitoare la stindardul geto-dacilor*, în Thraco-dacica, 2001, 22, nr. 1-2, pag. 213-221.

[19] Ammianus Marcellinus, *Istorie romană,* trad. David Popescu, ESE, București, 1982, p. 125.

[20] Vasile Pârvan, *Getica,* ed. cit., p. 294.

în Apocalipsă, dar aici este descris ca un monstru fabulos teriomorf, de dimensiuni cosmice, și este numit cu un alt cuvânt grecesc, anume „dracon" (care l-a dat în românește pe „dracul", atâta de familiar nouă), cuvânt tradus în Biblie nu prin „șarpe", ci prin „balaur". Balaurul („dracul") din Apocalipsă arată astfel: „Iată un Balaur mare, roșu ca focul, având șapte capete și zece coarne, și pe capete șapte cununi împărătești. Și coada lui trăgea după sine a treia parte din stelele cerului, pe care le-a aruncat pe pământ" (*Apocalipsa,* XII, 3-4), imagine continuată cu alte amănunte, în alte descrieri contextuale.

Desigur, șarpele care intra în compunerea stindardului dacic nu era șarpele comun („ophis"), ci era un balaur („dracon"), după cum și Vasile Pârvan observa că în stindard avem un șarpe cu pene, adică un balaur sau un zmeu[21]. De altfel, romanii înșiși numeau stindardul dacilor, compus din cap de lup și trup de balaur, cu cuvântul grecesc „dracon", nu cu latinul „serpens", iar pe călărețiii care goneau cu draconii ridicați deasupra capului, de scoteau acel șuierat amenințător binecunoscut, cu rol apotropaic, îi numeau „draconari"[22]. Apoi, în creștinismul vechi românesc, „draconul" a devenit pur și simplu „dracul" și a ajuns să-l semnifice exclusiv pe diavol, pe răul absolut personificat.

După cum am arătat mai sus, creștinismul primar a „creștinat" multe elemente de cult și simboluri păgâne, dar șarpele sau balaurul dacic nu putea fi creștinat nicidecum, dar nici nu putea fi lăsat să supraviețuiască în pace în interiorul creștinismului, fiindcă acesta era însăși personificarea răului, întruchiparea diavolului. Atunci „draconul" dac a fost transformat în „dracul" din imaginarul colectiv creștin. Atunci (prin secolele III–IV d. H.), creștinismul a efectuat o bruscă și evidentă răsturnare de paradigmă. Anume, draconarul dac, respectiv călărețul purtând în vârful unei sulițe balaurul cu cap de lup, precum și cavalerul trac (reprezentat mai mult în ipostaze cinegetice) au fost transformați, printr-o operație de inversare și falsificare simbolică extrem de simplă, în Sfântul Gheorghe ucigând balaurul[23].

S-a produs o răsturnare nu doar simbolică, ci chiar și în plan fizic, a fost suficient ca militarul călăreț să fie reprezentat ca având stindardul cu balaurul răsturnat spre pământ, iar capul său să primească o aură de sfânt. „Draconul" dacic ca stindard real purtat în războaie a fost transformat treptat într-un „dragon" în general, într-un balaur fabulos, însă fără capul de lup, pentru că menținerea capului de lup în imaginea negativă în care balaurul este ucis de către sfântul creștin ar fi întâmpinat probabil rezistență din partea populației autohtone, urmașă a vechilor daci. Dragonul ca simplu balaur proteic, polimorf și politrop, devine în acest fel un simbol al întunericului subpământean, al forțelor obscure și tenebroase, dracul în persoană, care nu mai era susținut în suliță, ci dimpotrivă era pus la pământ și împuns cu sulița, era ucis ca simbol de către un militar bizantin devenit sfânt creștin. Sfântul Gheorghe a devenit apoi popular, ca sfânt militar ocrotitor al poporului, armatele de uscat actuale din țările creștin-ortodoxe (Rusia, România etc.) îl au ca patron, multe orașe poartă numele de Sfântu Gheorghe, Sângiorz, Giurgiu etc. Semnificația era aceea că noua religie, creștinismul a biruit sau trebuia să biruiască forța păgână reminiscentă a vechilor daci. Prin extensie, stindardul dacic transformat în balaurul fabulos al dragonului a ajuns ca, în creștinism în general, să reprezinte și puterea morții, învinsă de către Christos în jertfa de pe Cruce. De aceea în foarte multe reprezentări iconografice bizantine, inclusiv pe iconostasele vechilor mănăstiri românești, la picioarele crucii este închipuit un dragon. Crucea lui Christos nu este reprezentată ca fiind înfiptă în pământ, în stânca Muntelui Căpățânii de la Ierusalim, ci într-un dragon.

Sigur, tradițiile populare legate de Sărbătoarea Sfântului Gheorghe sunt mai ample și conțin și alte semnificații. S-a spus că popularitatea acestui sfânt nu este legată numai de

[21] Vasile Pârvan, *Getica,* ed. cit., ibidem.
[22] Ammianus Marcellinus, *Istorie romană,* ed. cit.,, ibidem.
[23] Vezi Ion Ghinoiu, *Comoara satelor. Calendar popular,* Ed. Academiei Române, București, 2005.

statutul de militar și de martiriul eroului sărbătorit şi sanctificat de către biserică, ci și de vechi ritualuri legate de ciclurile vegetaţiei. Sfântul Gheorghe este agricultorul ipostaziat (în greaca veche „ghea" + „ergein" însemnând a lucra pământul), care ucide balaurul, duhul rău al pământului, pentru a-i elibera pământului forţa vitală, energia biologică germinativă, care este primăvara, cu întregul ei alai de binefaceri[24]. Cu toate acestea, nu se poate face abstracție de faptul că tradiția creștină referitoare la Sfântul Gheorghe cel care ucide balaurul s-a impus la dacii romanizați și creștinați, pe măsură ce vechea civilizație dacică se stingea, iar prestigiosul lor stindard, cu a sa simbolistică religioasă și războinică, nu mai era o realitate fizică, ci a început să devină doar o amintire tot mai estompată din planul conștiinței, care cobora treptat, ca arhetip, în inconștientul colectiv. Pentru ca, după scufundarea în inconștientul colectiv, arhetipul stindardului dacic să reapară la lumină, după cei o mie de ani de creștinism – trecuți de la vremea în care se spune că ar fi trăit Sfântul Gheorghe și până la apariția Ordinului Dragonului – cu funcții simbolice și militare similare.

8. Arhetipuri ale inconștientului (b): Ordinul Dragonului

După cum se știe**,** Ordinul Dragonului a fost un ordin militar creștin, înființat pentru zona centrală și est-europeană, de către împăratul Sigismund de Luxemburg în anul 1408, cu scopul de a proteja Europa de expansiunea otomană. Printre fondatori, alături de împărat, se numără o serie de capete încoronate celebre ale Europei catolice: Alfons Rege al Aragonului, Cristof al III-lea al Danemarcei, Vladislav II Jagello al Poloniei, Episcopul catolic al Zagrebului Eberhard de Lorraine, dar și doi principi ortodocși, Ștefan Lazarevici al Serbiei și voievodul muntean Vlad al II-lea, înnobilat în înțelesul occidental al termenului de către împăratul Sigismund, în anul 1431. În timp de treizeci de ani, numărul cavalerilor a ajuns la o sută, fapt important, pentru că puterea militară și financiară a Ordinului provenea din obligația fiecărui cavaler de a echipa și întreține câte o mică armată proprie. Armata totală a Ordinului Dragonului, în perioada sa de vârf, ajungea la aproximativ 20.000 de militari, ceea ce înseamnă că acest Ordin deținea o putere simbolică și militară considerabilă.

Ce este însă curios, dacă nu chiar de-a dreptul bizar, este simbolul care a fost ales pentru acest ordin militar creștin, anume Dragonul. Până la momentul înființării Ordinului Dragonului, au mai existat și alte ordine asemănătoare, adică militare și creștine. A existat Ordinul Sfântului Mormânt, întemeiat de către cruciați în anul 1099, cu scopul de a proteja Sfântul Mormânt de la Ierusalim și viața liturgică creștină desfășurată acolo. Simbolul lor, ca ordin creștin, era Crucea Patriarhală latină cu dublă traversă, de culoare stacojie, cusută pe veșmintele albe sau pe pelerinele negre. A existat Ordinul Templierilor, înființat în anul 1119 la Ierusalim, cu scopul declarat de a apăra pelerinii creștini europeni care călătoreau în Țara Sfântă. Simbolul lor era o cruce de culoare roșie cu brațele egale. A existat Ordinul Ospitalierilor, înființat tot la Ierusalim în anul 1120, un ordin militar caritabil devenit mai târziu, în secolul al XVI-lea, Ordinul Cavalerilor de Malta, având ca simbol tot o cruce cu brațe egale, într-o stilizare diferită de cea a Templierilor. A existat apoi Ordinul Cavalerilor Teutoni, înființat tot în secolul al XII-lea, cu scopul de a apăra limesul răsăritean al catolicismului. Simbolul lor era o cruce neagră pe fond alb, circumscrisă într-un chenar negru de forma unui scut militar. Și au mai existat și alte ordine militare creștine de o notorietate ceva mai redusă, dar având toate ca simbol fundamental creștin crucea, cu mici variațiuni stilistice. În fine, avem Ordinul Dragonului, înființat în anul 1408, având ca simbol Dragonul, un simbol nu doar necreștin ci chiar anti-creștin, un monstru fabulos, răufăcător și primejdios pentru oamenii nevinovați, un balaur asociat cu puterile malefice învinse odinioară, pe la începuturile creștinismului, de către Sfântul Gheorghe.

[24] http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/ISTORIE/Sangeorz%202%20de%20JMC.htm

Detaliat, dragonul ca simbol al Ordinului Dragonului se prezintă în felul următor[25]. Pe medalia pe care cavalerii Ordinului o purtau în luptă, prinsă cu un cordon roșu la gât, era reprezentat un balaur de culoare verzuie, cu platoșă, cu picioare prevăzute cu gheare și cu cap de lup, având totodată și simbolul creștin al crucii, de culoare aurie, desenat pe partea dorsală. Balaurul, adică Dragonul, este figurat într-o poziție încolăcită, cu coada lungă de șarpe răsucită în jurul gâtului, ca și cum monstrul ar vrea să se sinucidă prin strangulare. Interpretarea oficială și creștinată a acestui simbol spune că această poziție a cozii, înnodată în jurul gâtului, ar semnifica disponibilitatea luptătorului din Ordinul Dragonului de a se jertfi pe sine, de a-și da viața pentru cauză, pentru credința creștină[26]. Departe de a lămuri lucrurile, această interpretare forțat-creștină este de natură a spori suspiciunile. De când și în ce condiții șarpele malefic din Biblie, balaurul funest din Apocalipsă, echivalat în mentalul comun și în terminologia populară cu dracul însuși, a ajuns să simbolizeze altruismul și capacitatea jertfirii de sine? Sau Sfântul Gheorghe nu a ucis el oare balaurul o dată pentru totdeuna? Și de ce un ordin militar creștin anti-otoman nu a ales un simbol creștin, crucea, la fel ca și toate celelalte ordine militare creștine, de ce a riscat să-și ia un simbol clar anti-creștin?

Ipoteza noastră este chiar aceasta: că lupul dacic, sinonim cu balaurul apocaliptic și cu dracul în sensul creștin al termenului, nu a fost ucis o dată pentru totdeauna de către Sfântul Gheorghe, ci a rămas încă pentru multă vreme, de ordinul mileniilor, un arhetip al inconștientului colectiv. Noi utilizăm aici noțiunea de arhetip al inconștientului colectiv în înțelesul pe care îl are la C. G. Jung[27]. Arhetipurile sunt imagini ale unor modele arhaice, care sintetizează experiențe originare ale umanității, care se află depozitate în inconștientul colectiv al popoarelor și care influențează comportamentul indivizilor la modul inconștient, echivalentul eredității biologice din cultură, respectiv ceea ce se numește ereditatea culturală. Jung compară omul, sub raport psihologic, cu un copac care are trunchiul și frunzele afară, adică la lumina conștiinței, iar rădăcinile adânc înfipte în pământ, în inconștientul colectiv al poporului din care face parte.

De aceea, considerăm că alegerea de către împăratul Sigismund de Luxembrug (1368-1437) a dragonului păgân ca simbol al unui ordin militar creștin a fost un act deliberat, cu riscul de a scandaliza lumea catolică, în scopul de a capacita popoarele balcanice ortodoxe care contau atunci din punct de vedere militar – în ordinea cronologică a confruntării cu turcii: sârbii și românii – să lupte eficient și coordonat împotriva expansiunii otomane. A inclus în Ordinul Dragonului pe cei doi principi creștini-ortodocși, care se aflau în prima linie a luptei anti-otomane, pe despotul Serbiei Ștefan Lazarevici (1389-1427), fiul cneazului Lazăr al Serbiei căzut în bătălia cu turcii de la Kosovo-Polje (1389) și pe domnitorul Țării Românești Vlad al II-lea (1436-1447) zis și „Dracul” (poreclă care i se trăgea tocmai de la Ordinul Dragonului), tatăl mai celebrului și crudului Vlad al III-lea, zis și Vlad Țepeș. În paranteză fie spus, nu trebuie să fie de mirare că, datorită Dragonului / balaurului purtat de către tatăl său, Vlad Țepeș a ajuns să fie identificat până târziu, în folclorul mai multor popoare europene, cu un monstru sanguinar, care pe timp de noapte se transformă în vampir. Este clar că includerea acestor doi principi ortodocși într-un ordin militar catolic a fost făcută din rațiuni militare, dar adevărata deșteptare a spiritului războinic al popoarelor balcanice, respectiv al românilor dintre Carpați și Dunăre, ca urmași ai vechilor daci, s-a realizat prin preluarea ca simbol arhetipal a lupului dacic, a balaurului cu cap de lup, rebotezat „dragon”.

Simbolul militar al Dragonului a supraviețuit mai mult în partea centrală a vechii Dacii, în Transilvania. Un voievod român, Birtoc Vodă, originar din familia drăgoșeștilor din

[25] https://ro.wikipedia.org/wiki/Ordinul_Dragonului
[26] http://www.crestinortodox.ro/secte-culte/ordinul-dragonului-123028.html
[27] C. G. Jung, *Opere complete 1. Arhetipurile și inconștientul colectiv,* trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Trei, București, 2003, p. 53-55.

Maramureș, ajuns voievod al Transilvaniei (între 1493-1499) sub numele maghiar de Bartolomeu Dragfy, sprijinitor militar (după unele surse și cuscru) al lui Ștefan cel Mare, în 1497 împotriva lui Ioan Albert regele Poloniei, a fost printre ultimii exponenți de seamă ai Ordinului Dragonului. Blazonul său voievodal este, până la un punct, identic cu cel al lui Dragoș Vodă Descălecătorul Moldovei: deasupra semilunei căzute cu coarnele în sus, o săgeată îndreptată în sus, între două stele aurii, pe fond albastru. Blazonul lui Dragfy are în plus, ca păzitori, de o parte și de alta a stemei, doi dragoni cu capetele de lup și cozile îngemănate.

Ordinul Dragonului, ca ordin militar creștin, a dispărut de pe scena istoriei după Bătălia de la Mohacs (Ungaria) din anul 1526, soldată cu o victorie decisivă a otomanilor, bătălie în urma căreia Ungaria și-a pierdut statalitatea pentru o sută cincizeci de ani.

MIRCEA ELIADE. THE ESCAPE FROM THE LABYRINTH

Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The sacred space, the symbolic of the centre, of the limit and positive or negative utopia, the sacred time with its specific morphology, the theme of the double, represent thematic invariants that structure Eliade's discourse. The essential feature for Eliade is the theme of the camouflaging of the sacred into the profane, with various textual avatars and representations. The symbolic of the labyrinth is of major importance to Eliade's writing. In fact, he considers that his life is placed, with all the successes and revelations, under the sign of the labyrinth, a sign that confers an organic character, coherence and integrative vocation to events that appear as neutral, random during a lifetime. Writing meant a continuous offering, a fascinating implication into the universal rythms and into the rythms of his own destiny, a tension of the understanding and perfomance, a search for genuine experience and a way to escape from the labyrinth.

Keywords: symbolic, wrinting, centre, labyrinth, sacred, profane

In the structure of Mircea Eliade's polyvalent work, the autobiographic writings have a very special place, considering the features and formal paradigms of this type of discourse. A hermeneutical perspective on Mircea Eliade's works implies certain risks and difficulties, due to its complexity and profundity and to the various fields of approach and manifestation of the imaginary. Eliade's writing variety, doubled by a an encyclopedic spirit, denies a univocal interpretation, opening itself to a plurality of interpretations, to polyvalent readings, able to capture the nuances, the symbols, the representations and figures that are privileged in this 20th century modern work of art.

On the other hand, an analysis of the "syntax of the imaginary" in Eliade's works must deal with two dominant sides: the scientific discourse and the literary discourse, which may be integrated into a unitary interpretation by assuming a transdisciplinary method that would favor, in Edgar Papu's terms, "the synthesis in an organic entity of erudition and sensibility". We may say that, several times, Mircea Eliade's works were investigated through a dichotomist perspective, its two fields – the scientific one and the literary one – being, if not completely separated, at least subjected to a distinct analysis, therefore lacking the benefits of a synthetic principle.

It may be considered that Eliade's syntax of imaginary is marked by two axes, two dimensions: a diurnal one, materialized in the scientific texts and a nocturnal one, featured by the works of fiction. The two types of discourse should not be seen in dichotomy, but as complementary ways of manifestation of the creative spirit, as between them numerous translations and combinations may be noted, sometimes even in the same text. The analysis of such a "hybrid discourse" should be accomplished by a double perspective, following the glides of the diurnal discourse in the space of the literary work as well as the avatars of the nocturnal discourse and its translation in the scientific text, a fact noted by a young researcher of Eliade's work, Nicolae Sera. By such a dual, mirror-like approach of the text, a synthetic, integral perception may be achieved, resulting in an efficient description of the dimensions, paradigms and revelations of Eliade's works.

It is certain that Eliade himself appreciated the role played by imagination in his creative system, not only in the field of fiction but also in that of the erudite text: "*Scientific imagination is not far from artistic imagination. My scientific books are almost always books that express the real dreams of humanity. The two tendencies conciliate very well in my ego*". But imagination also has a very well defined congnitive function, allowing it to configure a type of analogic knowledge, a more supple and dynamic knowledge, able to easily follow the paradoxes and diversity of the universe. Through such a methodic perspective on the interferences, connections and filiations of the two voices of Eliade's writing, the texts with autobiographical features play a mediating and integrating role, appearing as spaces of confluence, of intersection.

A few considerations on the status and finality of the autobiographical texts must be made, as these texts are part of a hybrid literary genre, a "frontier" genre. Thus, it may be said that an ego that continuingly contemplates itself in the mirrors of the autobiographical text receives, by the very act of reflection, a certain distance from itself and a tendency of no longer recognizing itself in its own past or in its own text. From this point of view, autobiographical writing is not the invocation of an ideal image, of a mythical projection of the personal ego, but the evocation of an ego that restlessly searches its own identity. On the other hand, we must underline the fact that the speculation and self-speculation are "immediate" data of autobiographical writings, as the impressions, sensations and perceptions are permanently subjected to a "direction", to a scenery of the present, being, so to say, "presentified".

The diary, the memoirs, as well as the other forms of autobiographical discourse have, beyond any doubt the status of a document, of a de-doubled writing in which the world, with its polymorphic landscape, meets the subjectivity of the writer. From this perspective of revelation, the autobiographical text produces a dual effect – both mystifying and un-mystifying – because, while it imposes a central figure, a character – the ego that objectifies its desires and frustrations, becoming the witness of its own role – the subjective writing nevertheless reveals, in a direct relation to the lucidity of the writer, the imposture of the narrative-self, reducing to their true dimensions its gestures and experiences. The freedoms and servitudes of the autobiographical discourse result exactly from these difficult relations between interiority and exteriority, from the unstable balance on which the autobiography – an impure genre, lacking prestige- builds itself, in an uncertain space where confession and objectivism, the exit from the self, live together beneficially.

We must also underline the fact that the autobiographic text represents an ambiguous literary genre, defined by its condition of authenticity and sincerity that has a somehow decorative form, a conventional, artificial aspect, as between the moment of confession and the moment of the transposition of the contemplation there is an interval of reflection, when random gestures are reorganized. In other words, between the time of confession and the time of existence a relation of inner-determination and even disruption is established. From this point of view, autobiography is more of an attempt of purification than a genuine self-portrait, an invocation of an ideal image rather than the evocation of an ego that restlessly seeks for the degraded contour of its personality in the latest drawn figure. Undoubtedly, the autobiographic discourse is at the same time a document, a writing with depositional features, where the echoes of the world, in their direct reference, meet the subjectivity of the one writing himself in the most direct way. It is obvious that this type of literature has decisively contributed to the revelation of the hidden face of artists, and that it has favored the representation of events, physiognomies, facts and even revealed the mysterious side of famous works.

By gathering speculation and self-speculation in a point of convergence that is somehow transfiguratory, any autobiographical writing proposes an image of the ego and of

the world that is altered by the auctorial intentions of the writer. The impressions, sensations, perceptions of the past are subjected to a direction of the present of writing that distorts, motivates or redraws the facts, giving them an idealizing contour. This process of styling is, in fact, the danger faced by any diary, with or without its author's will. Subjective literature always focuses, in its structure, on the fragility of minor notations and on the benefits of an essential utterance of the self. Autobiographical writing is meant to satisfy some documentary exigencies (about the literary life, the political system, the evolution of consciousness) as well some esthetic exigencies (style, manner of portraying characters, psychological dynamics, etc.). We may even consider that these works are also meant to be mirrors of the exterior and interior existence, documents and substitutes of real and personal life. We must also underline the fact that this mirror often lacks harmony and utopia, being lucid and fragmentary. It is a broken mirror, revealing the most contradictory features of the being and of reality.

In Claude-Henri Rocquet's book of interviews *L'epreuve du Labyrinthe (The Trial of the Labyrinth)*, Mircea Eliade attempts to draw the generative nucleus and, at the same time, the mechanisms on which literature relies and its role in the configuration and revelation of human essence: "*It is known that literature, oral or written, is the daughter of mythology and has inherited some of its functions: to narrate events, to narrate something significant that has happened in the world. But why is it so important for us to know what is happening, to know what happens to the lady having her tea at 5 o'clock? I think that every story, even the story of a common fact, prolongs the great tales narrated by the myths that explain how the world was born and how our condition has become the one we know today. I believe that our interest in the narrative is part of our way of being in the world. It answers our need of hearing finding out what happened, what people have accomplished and what they are able to do: the risks, the adventures, their various attempts. We are not like rocks, unmovable, or like flowers, insects, the lives of which are pre-defined: we are human beings formed by happenings, by events. And the man will never give up listening to stories*"[1].

Trying to decipher the plans and dimensions of his own literary writing, Eliade refers to the components of narrativity, to the particular way of structuring in his texts. Here is how he explains the generative mechanisms and the fictionalizing models of real in *Noaptea de Sanziene*, a novel he considered his masterpiece. We have here, in the contracted lines of his expressions, a Poetics of Eliade's prose: "*I am unable to make a plan. The work always appears around a vision, a landscape or a dialogue. I see the beginning very clearly, sometimes the end and, step by step, during work, I discover the events and the web of the novel or the short-story. For* Noaptea de Sanziene*, the first image was the main character. He was walking through a forest near Bucharest, about the midnight. In the forest, he meets with a car and then with a girl. All these were an enigma for me. Who was the girl? And why was the character walking through the woods looking for a car near the girls? Slowly, I found out who the girl was, I knew all her story. But it all initiated in some sort of vision. I saw all of these, as if I had dreamt them… I was not interested only in the religious symbolism of the solstice, but also in the images and themes of Romanian and European folklore. In this particular night, the sky opens and one may see the world beyond and disappear in it… If somebody sees this mysterious vision, that somebody steps out of time and space. He will experience a moment lasting an eternity… Nevertheless, it was not this meaning of the symbolism that was obsessing me, but that night itself"*[2].

Short-stories and novels are seen by the author from the perspective of a dialectics sacred / profane and of some fundamental themes that are iterated with natural nuances in

[1] Mircea Eliade, *Încrecarea labirintului* (traducere şi note Doina Cornea), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.141
[2] *Ibidem*, p.148

almost all his literary works: the coincidence of contraries (*coincidentia oppositorum*), the road to the center, the labyrinth, the attic, the dream, the myth of eternal return, the double, the levitation, etc. An extremely important theme of Eliade's speculative system is that of the coincidence of contraries, a theme originating in Nicolaus Cusanus and also frequented by Jung, from a more psychological point of view.

The considerations about the dialectic relation between sacred and profane, about the symbolic value of the elements acting as vehicles of transition between the sacred and the profane, about the mythical meaning of the hierophant experiences, are mainly based on this duality of hiding and revelation, of coding and decoding, of forgetting and anamnesis, that is a feature of Mircea Eliade's texts. The sacred space, the symbolic of the centre, of the limit and positive or negative utopia, the sacred time with its specific morphology, the theme of the double, represent thematic invariants that structure Eliade's discourse. The essential feature for Eliade is the theme of the camouflaging of the sacred into the profane, with various textual avatars and representations: "*In my novels, I always try to camouflage the fantastic into the everyday life. In this novel that complies to all the rules of the Romanesque novel of the 19th century, I wanted, therefore, to camouflage a certain symbolic significance of the human condition. This camouflage was successful, I think, since the symbolism does not alter at all the epic of the story. I think that the trans-historic is always camouflaged into the historic and the extraordinary in the ordinary. Aldous Huxley was speaking about the vision provided by LSD, referring to it as a visio beatifica: he say the forms and colors as Van Gogh say his famous chair. It is certain that this dark real, this everyday reality, camouflages something else. It is my profound belief. This aspect should also pass into the novel-novel, not only in the fantastic one… In all my stories, the narrative develops on several levels, in order to progressively reveal the fantastic hidden in the everyday simplicity. Like a new axiom revels a new structure of the real, unknown until that moment – or, in other words, establishes a new world – fantastic literature reveals, creates, parallel universes. This is not an evasion, as historicist philosophers claim, because the creation – on all levels and in all the meanings of the term – is a defining feature of the human condition*"[3].

The symbolic of the labyrinth is of major importance to Eliade's writing. In fact, in the same dialogues with Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade considers that his life is placed, with all the successes and revelations, under the sign of the labyrinth, a sign that confers an organic character, coherence and integrative vocation to events that appear as neutral, random during a lifetime: "*A labyrinth is sometimes the magical protection of a centre, of a treasure, of a meaning. Entering it may be an initiation ritual, as it may be seen in the myth of Theseus. This symbolism is the model of any existence that, by passing through numerous trials, approaches its own center, its own self, Atman, to use the Indian term… Several times I was aware that I was exiting the labyrinth, that I had found the way. Before, I felt desperate, lost… Of course, I didn't say to myself I am lost in the labyrinth, but, at the end, I still had the impression that I had conquered a labyrinth. Each of us has known this experience. It must me added that life is not made of a single labyrinth: the trial is renewed… Not once I was certain that I had touched it (the centre, nn, I. B.) and, by touching it, I learned a lot, I recognized myself. Then I got lost again. This is our condition, we are neither angels, nor heroes. When man reaches his centre he enriches himself, his consciousness widens, all becomes clear, significant> but life goes on: another labyrinth appears, other trials, other ways of trial, on another level*". The mythical, archetypal figure of Ulysses is related to the symbol of the labyrinth, a prototype of the politropic condition of the European man, always searching for his own condition and spiritual identity. His adventures at sea may well be assimilated to a symbolic road to the Centre ("Ulysses is for me the prototype of man, not

[3] *Ibidem*, p.151

only modern man, but also the man connected to the future, for he is the type of the haunted traveler. The travel is a road to the centre, to Ithaca, in other words, to himself. He was a good sailor, but destiny – or the initiating trials he had to go through – always forced him to delay his return home. I believe that the myth of Ulysses is extremely important to us. Each of us will have something from Ulysses, searching, like him, trying to get to some place and undoubtedly finding our country, our home, ourselves. But, like in the labyrinth, in any travel there is the risk of getting lost. If you manage to exit the Labyrinth, to find your home, then you become a different being"[4]).

The stature of Mircea Eliade's personality may be understood through his double vocation, as for him the scientific research and literature represented ways of deciphering the signs of the world and of history, privileged hermeneutic approaches. We must underline that literature is not configured as a simple, didactic, demonstrative illustration of the scientific ideas; the two universes explain and illuminate each other's meanings and symbols. Thus, a generative relation is drawn, that is archetypal to Eliade's creative effort: the Hermeneutical relation. On one hand, Mircea Eliade's literature contains various modern elements, on the level of epic construction, fictional representation of the real or formal expression: the insertion of interior monologue, temporal discontinuity, confessions, the presence of essay-like elements, the refined dosage of narration and interpretation, etc.

On the other hand, the role of the symbol in Eliade's work is of great importance, and its unifying and integrative function allows the fragments to unite into harmony. Hermeneutics is, for Mircea Eliade, the methodic attempt that is able to decode and understand the meanings in religious symbols. "*Hermeneutics is the search for meaning, for signification or significations that an idea or a phenomena had in time. A history of different religious expressions may be drawn. But Hermeneutics is also the discovery of the more and more profound meaning of religious expressions. I call it creative from two reasons. First of all, it is creative for the Interpreter himself. The effort he makes to decipher the revelation present in a religious creation – ritual, symbol, myth, divine figure… - to understand its signification, function, goal, this effort enriches the consciousness and existence of the researcher. It is an experience that the historian of literatures, for instance, does not know… Hermeneutics is also creative because it reveals certain values that were not obvious on the level of immediate experience… The Hermeneutic work reveals the latent significances of symbols and their becoming… Hermeneutics creative to the reader because he understands, for instance, the symbolisms of the cosmic tree – and this is also true for people who are not interested in the history of religions – and thus the reader experiences more than an intellectual delight. He makes an important discovery for his life. From that moment on, when he will look at some trees, he will see in them the mystery of the cosmic rhythm. He will see in them the mystery of life that is reborn and continues – during winter – the loss of leaves, than, the spring… This has a totally different meaning than deciphering a Greek or Latin inscription. A historic discovery is, of course, important. But, by this, the man discovers a certain position of the spirit in the world"*[5].

Eliade's *Memoirs* have the fluent form of a story of his own life and destiny, that is textually directed from the dominating perspective of authenticity, a key-concept of his literature. The synthetic feature of the "author's spiritual biography" (Mircea Handoca) is dominant. Respecting the chronology of his own life, the author also performs temporal interferences and mutations of spatial dimensions that play a contextual role in the narrative. Some interior scenes are also memorable, descriptions of spaces familiar to Eliade (the

[4] *Ibidem*, pp.85-86
[5] M. Eliade, *op. cit.*, p.112

famous attic, for instance), as well as the detailed description of events that marked the biographic and artistic destiny of the writer.

On the other hand, some portraits of remarkable personalities, seen in their essential features, with exponential gestures and revealing aspects, are extremely interesting. Nae Ionescu's portrait is very significant, as he is the philosophy teacher that marked the spiritual destiny of many intellectuals between the two world wars. The portrait is accompanied by an introduction into the "context" that is revealing for Eliade's epic talent: "I shall never forget the first Metaphysics lesson I attempted. He had announced a course on "Faust and the problem of salvation". The Titu Maiorescu room was full and I had difficulty finding a seat in the back. A dark, pale man, entered, with black eyebrows and sad bluish eyes of unusual brightness; when he suddenly looked from a wall to the other he seemed to thunder across the room. He was thin, quite tall, dressed in a sober manner, but with an elegant negligence; and he had the most beautiful and expressive hand I had ever seen, with long, thin and nervous thumbs. When he spoke, his hands were shaping the mind, underlining the nuances, anticipating the difficulties, the question marks… He sat on the chair, rolled his eyes to the back of the room and started to speak. An strange silence came, as if everybody was holding their breath. Nae Ionescu did not talk like a teacher, he was not holding a lesson or a conference. He had started a conversation and he was speaking to each of us, as if he was telling a story, presenting a series of facts, proposing an interpretation and than waiting for our answers. You had the impression that the whole lesson is only a part of a dialogue, that each of us was invited to discuss, to confess his opinion at the end of the class. You felt that what Nae Ionescu was saying wasn't to be found in any book. It was something new, freshly thought and organized right there, in front you, on the desk. It was a personal thinking and, if you were interested in this kind of thinking, you knew you couldn't find it anywhere else, that you had to come here to receive it from the source. The man was speaking to you directly, opening problems to you and teaching you how to solve them, forcing you to think".

Writing meant for Eliade a continuous offering, a fascinating implication into the universal rythms and into the rythms of his own destiny, a tension of the understanding and perfomance, a search for genuine experience („*To feel that each written line tears something out of your own life, drinks your blood, empties your brains. To feel how writing drains all the substance in your life. That is the only way it is worth writing*").

Mircea Eliade's autobiographical texts, either diaries, memoirs or his interviews are totally relevant for the stature, methods and Poetics of the writer. We find here, in a fragmentary, concise or, on the contrary, digressive style, the essential data of his spiritual portrait, his unique physiognomy, the landmarks of his destiny and, at the same time, the articulations of his overwhelmingly complex and profound work.

SELECTIVE BIBLIOGRAPHY

Eliade, Mircea. *Memorii* I-II. Bucuresti: Ed. Humanitas, 1991
Eliade, Mircea. *Încercarea labirintului*. Cluj: Ed. Dacia, 1990
Allen, Douglas. *Mircea Eliade et le phénoměne religieux*. Paris : Ed. Payot, 1982
Călinescu, Matei. *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade*. Iasi: Ed. Polirom, 2002
Culianu, Ioan Petru. *Mircea Eliade*. Bucuresti : Ed. Nemira, 1995
Deprez, Stanislas. *Mircea Eliade: la philosophie du sacré*. Paris : Ed. Harmattan, 1992
Finaru, Sabina. *Eliade prin Eliade*. Bucuresti : Ed. Univers : 2003
Handoca, Mircea. *Pe urmele lui Mircea Eliade.* Targu Mures : Ed. Petru Maior, 2006
Handoca, Mircea. *Eliade şi Noica*. Cluj : Ed. Dacia, 2002
Marino, Adrian. *Hermeneutica lui Mircea Eliade* Cluj : Ed. Dacia, 1980

Vodă-Căpuşan, Maria. *Mircea Eliade – spectacolul magic*. Bucuresti : Ed. Litera, 1991

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

THE INTERPRETATION IS FREE OR CONTROLLED

Ștefan Vlăduțescu
Prof., PhD, Hab., University of Craiova

Abstract: This study analyzes the relation between the text and the interpreter. The starting premise lies on the fact that the issue solved by the interpreter while lecturing the text is related to identification of meanings and meaning conferment. The method used is multiply-articulated: it deals with elements specific to the meta-analytic method, elements of hermeneutics and elements belonging to the comparative method. The conclusion we reach is that on the one hand, by means of the text generated, the author controls some of the interpretation's reference points and on the other, that, as the text itself is an interpretation as well, any interpretation is at least in part the interpretation of an interpretation, that is a superior interpretation.

Keywords: interpretation, text, interpreter, law of hermeneutics, free interpretation, controlled interpretation, against interpretation, beyond interpretation, limits of interpretation

1. How the text controls the interpreter

The control of the hermeneut by the text is reccurent. Taking into account the issue raised by the approach of such an aporia, Matei Călinescu (2003, p. 180), it proceeds to the segregation of two extreme positions: "the radical disbelievers" and „brave traditionalists." The former insist on the unsolvable non determination of the text's signification, the unsolvable signification of the text, sustaining that the hermeneut has the unlimited freedom to generate meaning. According to the latter, the meaning is entirely determined by the author, whereas the hermeneut's job is to "recover exactly the meaning intended by the author." From among the traditionalists, Călinescu mentions E. D. Hirsch Jr. The latter formulates in "Interpretation and Validity" (1967) the following axiom: the text has a fixed meaning and a variable signification, dependent on the specific, historical and personal context, where the interpretation takes place. The axiom has power only if we associate fixity with the notion of non determination.

In terms of life event, the text draws a parallel between its features. Life is made up of acts and facts. The intentional undertakings stand for acts and the unintentional ones represents facts. The text encompasses a part related to acts and other part related to facts. By associating this considerations with Compagnon's notion of dissociation (Le Demon de la theorie, Paris, Seuil, 1998), we can say that the internalists (such as Lanson, De Sanctis, Sainte-Beuve) structure their demarche on acts, whereas the non internalists semioticians focus on facts. The intentionalist critique does not deal with facts. The semiotic demarche does not deal with acts. Everything in the text is totally intentional or totally unintentional. Paul Ricœur speaks on the one hand of the author's intentions and on the other hand of the text's intentions. These never coincide in the written text. Ricœur, right during the illusory death of the author, draws attention on the fact that the dissociation of the two types of intention does not mean that "we can conceive a text without an author." The relation between the locutor and the discourse is not abolished, but it turns into a relaxed and complex relation (...). "The text goes beyond the finite horizon where the author leaves."

The text speaks for itself. We cannot say if it conveys what the author wants, or if it conveys a different thing, as even when it conveys tthe author's intentions, the author is not taken on faith. What he intended to communicate is considered to be a part of the work he speaks about. The author's interpretation is an additional contribution to the text he talks about. The author's interpretation can be assimilated to a foreword or afterword. The author can do one thing: add a paratext to a text. "The architext" would be the object of poetics, while the „text," as an individualized work, would represent the field of research of the literary critique. In the preamble of the ample synthesis dedicated to "the second degree literature," that came out in 1997 („Palimpsests: literature in the second degree"), G. Genette (1997) offers details on the concept mentioned. Together with the intertextuality, (the presence of a text inside another text, by means of quotations, references, pastiches, etc), paratextuality, (reuniting the title, the subtitle, the foreword, tyhe notes), metatextuality, (the commentary, the critical relation) and hypertextuality, (that is related to the very "second degree literature," the texts derived from preexistent texts), architextuality is seen as part of the comprehensive space of transtextuality or textual transcendence. In this ensemble, it could be considered the "most abstract and implicit type," covering the „genetic perception" of a text. Besides the intentions, a very large range of presuppositional phenomena is involved within the process concerned with the interpretation of a text. These cannot be reduced to the encyclopedic signification, or to the defined descriptions and proper nouns. Contemplative mechanism, inferential complex, the discourse is an invitation to the updating of its message. The hermeneut comes to "fill it" with cu multiple message related cogitations, that have to do with an ample ensemble of presuppositions, defined by the open communication (knowledge base, background assumptions, schema elaboration, relations between schema and the text, system of values, elaboration of one's point of view, etc.).

The system that organizes the discursive cogitation can be represented encyclopedically. Thus, the message stands for a sort of idiolectal mechanism that establishes significations valid for only a certain kind of lecture. This is what Eco (1994) defines as hyper codification: the text shapes a particular semantic description that represents the possible textual world, with its individuals and properties (Popescu, 2001; Popescu, 2002).

2. The high level interpretations and the consciousness of the legitimate meaning

The hermeneut is guilty when he thinks that, within the text, he can turn into the author. Human beings are not interchangeable. Interpreting a discursive production, the hermeneut gives himself shape to a discursive production. According to the ability of staging in a proper and revealing manner the signification of the primary work, the interpretation is established as comprehension, as a second degree text. Moreover, a production, an interpretation itself, can turn into a hermeneutic object of a second degree interpretation, that is a third degree text (Palmer, 1967;Habermas, 1990; Smith, 1997; Caputo, 2000) .

When we interpret the interpretation given by Heidegger to Parmenide, Kant or Nietzsche, we make a second degree interpretation, that is a third degree text. If we agree with the fact that any kind of text is shaped into an interpretation. The fact that the texts's degree and that of the interpretation balance out, becomes obvious. We can individualize here the axiom of the finite interpretation: the interpretation of an interpretation is an interpretation as well. The interpretation represents an infinite process. We are interested in reading different interpretations, we are in search of certain interpretations. Although we do not think that an interpreter can understand the author "better than he understood himself," the fundamnetal principle of F. D. E.

Schleiermacher (2001, p. 52), we admit that an interpretation can turn into an interpretation that is more valuable and revealing than the text whose interpretation it stands for.

The interpretation can be sometimes aimed to reading, without presenting any interest in the object of interpretation. While reading G. Călinescu and R. Barthes, we remain stuck in their language, so that the theme or the epistemic object have no importance. By Heidegger, for example, even the epistemic object is lost. The final revenge of Hermeneutics resides in reading with pleasure the interpretation instead of the interpreted text. The author cannot be understood better than he understands himself, but it can be interpreted much better than he interprets himself. The author is for himself an unprivileged and disagreeable, but sometimes useful interpreter. The chain of interpretation provides for the initiation of the work, in the same way that it is guaranteed by the change of perspective.

The interpretation stands for the reading of an interpreted object. As Richard Rorty proved: "any kind of thinking consists in recontextualisation" (Rorty, vol. I, 2000, p. 201), consequently, any interpretation is a recontextualisation. Without taking into account the other factors, active within the interpretational process, we can say that the novelty of interpretation derives from the context's novelty. The work is endowed with creative value, the interpretation can also have creative value. The theoretical discourse represents the generalizing and conceptualizing interpretation of the object. By derivation, the theoretical discourse can have a creative value, bringing about the interpretative delight. The theoretical discourse ranges, similar to any other type of discourse among the language and meditative factors. The authenticity of thinking following the path of language aesthetics brings about interpretative delight. Selfishness and egocentrism have strong roots. Actually, poetics and hermeneutics of celebrated death can only be configurations of the projects related to the human being's possibilities. Each word, noun, adverb or verb is accompanied by an ego. Moreover, an ego takes shape. We can notice that the author has not been trusted for a period of 20-25 years. The distrustful hermeneut, projected by the masters of doubt, of distrust (Marx, Nietzsche, Freud), did his duty: very late (Ricoeur, 1976). The author without any letters of credit represents the work of a suspicious, insidious, bad-tempered and fastidoius hermeneut. Distancing from the text only as a figure of style belonging to evanescence, the author cannot come back (Manolescu, 1966; Sontag, 1966; Negrici, 2015).

Why do we lay so much stress on the presence or absence of the author, on his power or vainness? The author is essentially concerned with fundamnetal hermeneutics. There is no work without an author, as there is no interpretation of a work without an author. An interpreting being projects herself into a text. It is there that she will find only the things she brought by meaning observation. The way the work functions is not the author's job. it is the hermeneut's job. The work can be illustrated as a fixed machinery, that can be modified by the purchaser under certain circumstances.

Eugen Simion opts together with Barthes (2001) for „the death of the author" and for the idea of a "legal meaning of the work" (Simion, 1998, p. 221). Matei Călinescu prefers to talk about "various interpretations and legitimate imaginations" (Călinescu, 2003, p. 180). Taking into account the fact that both the meanings and the significations join together in the same message, the two options are unilateral, each in its own way. The balanced message is a legitimate, solid, legal, legible message. This message is not unique yet. If it were unique and unidirectional, he could stand for the discourse.

It would not be proper for us to show that a message replaces a discourse. As long as two different vocables continue to exist, there are two different realities that cannot die from the point of view of the language. We have to add an item to the message. The discourse impregnated with

unlimited meanings generated according to discursiveness is articulated irrepressibly as a message. Thus, the message appears as a remission of the discourse (Basic, 2015; Hart, 2016; Sandu, 2016; Grad & Frunza, 2016; Dumitru, Budica & Motoi, 2016). The interpretational spirit should operate within the hermeneutics of the discourse as a whole. Its limited, memorative resources forces it to make selections among the significations that make up the discourse. Another restraint of the discursive significational fission is achieved by the insinuation of the hermeneut into the role of the addressee. This figure of the consuming spirit aimed at by the producer can be reduced to the idea that I am the one something is conveyed to. This something represents the acknowledged limitation of what actually represents the discourse related to me as hermeneutic potentialities. The interpretation as "methodos" is reduced to the notion of message.

The discourse takes shape as world and within the languistic cogitation of the world. The world as referential notion is unique, a world rather solitary than alone, or individual. A prisoner of solitude, the world built fictitiously must be meditated upon. However, according to the notion of cogitation, one of the two limits of discursiveness develops within the linguistic message. The epithet of the interpretation as reduction is the word mentioned. The idea according to which one of the "possible interpretations of the world," "one single interpretation" is correct, is, in Nietzsche's opinion (1994, p. 260) a silly idea, as it destroys "the expected character of existence." "When we write – underlines Nietzsche (1994, p. 268) – we do not only want to be understood, we also want not to be understood." He thinks that if somebody considers a book impossible to understand, that does not represent an objection against that book. The probability comes forth from the following aspect: maybe misapprehension itself was part of the author's intention, more precisely the author did not want to be understood by everybody.

The innocent hermeneut is generally tempted to believe that the producer can reclaim and ratify the message of his own work and he can define himself this legitimate and legal message. He deals, in the name of the absent author, with an unfounded interrogation. He endues the work with the authority of the flawed author. He is in search of the signs, clues, hints and signifiers of the authorial intention (Boldea, 2002; Vattimo, 1997; Vattimo & Rovatti, 2012, Boldea, 2015). He intends to give credit to the message of his work. The author can address us as a person, but in his work, he is silent. The innocent hermeneut avoids to become aware of this thing. He forces the writer to interpret his own work. However, the text speaks to us. the innocent shapes a textual framework, where he asks the imagined author to talk (Gadamer, 2004; Nedelcu, 2015; Nedelcu, 2016).

When the whole work is justified by means of the biography data, the path of the hermeneutic error is discovered. The text obviously has a biographical ego (Herrmann, 2016). This represents the mind that writes and creates in the progressive present tense. Beyond the biographical ego, there is a creative, egotic spirit, the one that undertakes the past tense, animating it as interpretative present. Apart from the biographemes, a strictly personal component has always been present within the interpretation. The innocent hermeneut bases his interpretation on biographemes.

The specialized hermeneut goes beyond the biographical intentionality. He deals with the field of significations. The tendency to eliminate the author is coordinated with the autonomization of the text. However, the paragraph-opening line (that appears by itself at the bottom of a page or column, thus separated from the rest of the text) does not prove to be a judicious solution, either. Antoine Compagnon (1998) talks about the author's intention and that of the text, the authorial project and the product's significations. Besides the centripetal author, the work is centrifugal.

3. Conclusion

The linguistic product goes beyond the sphere of authorial control within the process of interpretation. In a work where the world signifies irrepressibly and where everything is impreganted with meaning, the textual product looks after itself. The text reveals the hermeneut its own intentions. The text must not be separated from its producer, (author). The interpreters that count on the author's intentions are called by Compagnon (1998) intentionalists. Those who base themselves on the autonomy are called non-intentionalists.

References

Barthes, R. (2001). The death of the author. Contributions in Philosophy, 83, 3-8.

Basic, G. (2015). Conditions for reconciliation: Narratives of survivors from the war in Bosnia and Herzegovina. *Varstvoslovje*, *17*(2), 107.

Boldea, I. (2002). Canonul în literatura română. *Studia Universitatis Petru Maior-Philologia*, (01), 32-37.

Boldea, I. (2015). The Modern & Postmodern canon. In The Proceedings of the "European Integration-Between Tradition and Modernity" Congress.

Buda, D. M. (2013). Identity and Coherence in the Structure of Postmodernism. *Journal of Romanian Literary Studies*, (3), 80-84.

Caputo, J. (2000). More radical hermeneutics: On not knowing who we are. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Călinescu, M. (2003). A citi, a reciti. Către o poetică a (re) lecturii. Iaşi: Polirom.

Compagnon, A. (1998). Le démon de la théorie: littérature et sens commun, Paris: Seuil.

Davis, R. H. (2015). *A genre analysis of medical research articles* (Doctoral dissertation, University of Glasgow).

Dilthey, W. (1910). The formation of the historical world in the human sciences (Selected works, vol. 3, Rudolf A. Makkreal & Frithjof Rodi, Ed. & Trans.). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Dumitru, A., Budică, A. B., & Motoi, A. G. (2016). Managerial-Systemic Profile of a Tourism Company. Polish Journal of Management Studies, 13(2), 36-45.

Eco, U. (1994). The limits of interpretation (Vol. 869). Indiana University Press.

Foucault, M. (1981). The hermeneutics of the subject. Lectures at the College de France.

Gadamer, H. G. (2004). Truth and method (J. Weinsheimer & DG Marshall, trans.). New York: Continuum.

Genette, G. (1997). Palimpsests: literature in the second degree (Vol. 8). U of Nebraska Press.

Grad, I., & Frunza, S. (2016). Postmodern Ethics and the Reconstruction of Authenticity in Communication-Based Society. Revista de Cercetare si Interventie Sociala, 53, 326.

Habermas, J. (1990). The hermeneutic claim to universality. In Gayle Ormiston & Alan Schrift (Eds.), The hermeneutic tradition: From Ast to Ricouer (pp.245-272). New York: State University of New York Press. Vattimo, G. (1997). Beyond interpretation: The meaning of hermeneutics for philosophy. Cambridge, UK: Polity Press.

Hart, A. J. (2016). Exploring the Influence of Management Communication Behaviors on Employee Engagement.

Herrmann, A. F. (2016). The Ghostwriter Writes No More Narrative Logotherapy and the Mystery of My Namesake. Qualitative Inquiry, 1077800415622504.

Hirsch, E. D. (1967). Validity in interpretation (Vol. 260). Yale University Press.

Khelassi, A. (2015, January). The impact of uncertainty measures in the cardiac arrhythmia detection supported by IK- DCBRC. In Proceedings of the International Conference on Information and Knowledge Engineering (IKE) (p. 144). The Steering Committee of The World Congress in Computer Science, Computer Engineering and Applied Computing (WorldComp).

Manolescu, N. (1966). Lecturi infidele. Editura pentru literatură.

Nedelcu, S. C. (2015). O încercare de reconstituire a cărţilor teologice din biblioteca lui Mihai Eminescu. Biblioteca: Revista de Bibliologie si Stiinta Informarii, 26(7).

Nedelcu, S. C. (2016). The Libraries in the Byzantine Empire (330-1453). Annals of University of Craiova for Journalism, Communication and Management, 2.

Negrici, E. (2015). Emanciparea privirii. Despre binefacerile infidelității. București: Cartea Românească.

Nietzsche, F. (1994). Ştiinţa voioasă, Genealogia moralei, Amurgul idolilor. Bucuresti: Humanitas.

Palmer, R. E. (1969). Hermeneutics. Northwestern University Press.

Popescu, Gabriel (2001). Metamorfozele hermeneuticii. București: Paideia.

Popescu, Gabriel (2002). Surse biblice ale textului racinian : O abordare hermeneutică. București: Paideia.

Ricoeur, P. (1976). Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning. TCU Press.

Rorty, R. (2000). Pragmatism şi filosofie post nietzscheană. Bucureşti: Univers.

Sandu, A. (2016). A Levinasian Opening on the Affirmative Ethics of Care. Journal for the Study of Religions and Ideologies, 15(43), 28.

Schleiermacher, F. D. E. (2001). Hermeneutica, traducere, note şi studiu introductiv de Nicolae Râmbu. Iaşi, Editura Polirom.

Simion, E. (1998). Fragmente critice: Demonul teoriei a obosit (Vol. 2). Scrisul Românesc.

Smith, N. H. (1997). Strong hermeneutics: Contingency and moral identity. Psychology Press.

Sontag, S. (1966). Against interpretation: And other essays (Vol. 38). Macmillan.

Vattimo, G., & Rovatti, P. A. (Eds.). (2012). Weak thought. State University of New York Press.

Widoretno, S., Susilo, H., Abdurrajak, Y., & Amin, M. (2015). Keterampilan Sosial Dalam Pembelajaran Inkuiri Pada Pelajaran Ipa Di Smp. In*Prosiding SNPS (Seminar Nasional Pendidikan Sains)* (Vol. 2, pp. 318-329).

THE POST-TOTALITARIAN RE-READING OF MYTHS

Simona Antofi
Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The dictatorship theme is reconfigured in the sketch entitled Arca (The Ark) by Dumitru Radu Popa, on the coordinates of the Flood Myth, dislocated by the de-re-semantization of its components, associated with the communist utopia re-calibrated as dystopia on a structure specific to the parable.

Keywords: utopia, dystopia, parable, dictatorship

Schița *Arca* pune, de la bun început, sub semnul întrebării natura referentului textual și problematizează construcția semnificației de ansamblu a textului. Pendulând între fantastic și absurd, între mărcile descriptivului ce pune în scriitură obiecte și ființe cu natură stranie și comportament ciudat, și narativul ce încearcă să închege o fabulă cu sens, respectiv între mituri ancestrale cu adâncă relevanță semantică, palimpsestic clădită, și discreditarea amabilă a acestora, schița debutează sub semnul diluviului, perceput ca final sau ca început de lume: „Cineva furase luna și o ascunsese în coșul unei case, singurul care nu scotea fum, stingher și mirat de neobișnuita-i povară. Acoperișurile erau ude, cu streșini mari, picurătoare, prin crăpăturile cărora vreun vânt putea să vâjâie în gura mare sau pe șoptite neînțelese povești." (Popa, 2005: 32)

Cititorului care ar încerca să se dumirească dacă are de-a face cu o utopie sau cu o distopie, schița îi ridică o serie de mari semne de întrebare. Căci jocul pe referință afectează, așa cum se întâmplă adeseori în textele lui Dumitru Radu Popa, și metalimbajul: „Era ca și cum între semenii mei pe care altădată mai mult îi presimțeam, se închegase un soi de umanitate gregară, ceva atât de elementar încât nu se putea ști dacă e vorba de o formă fosilizată și continuând să supraviețuiască prin cine știe ce minune biologică sau de un model ideal, al viitorului." (Popa, 2005: 32)

Sub semnul imperfectului cu aspectualitate indecisă – adică al prezentului continuu, existența pendulează, și ea, între *a fi* și *a nu fi*. Pendularea este una de natură lingvistică, afectând, prin urmare, stratul de profunzime al ființării: „«Vindeam pâine», «Aveam lapte», «Remaiam ciorapi», pancarde pe care cineva cu o caligrafie impecabilă scrisese «Aici era o piață»." (Popa, 2005: 32)

Indecizia îl afectează radical și pe naratorul care parcurge un traseu sinuos, pe străzile unui oraș abandonat de oameni și de semnele existenței lor: „Lângă ușă, un piedestal înalt, fără nimic deasupra, dar cu senzația că cineva fusese alungat. Un sentiment acut, de abdicare, de lipsă dureroasă a oricărei certitudini, însoțea toată această privelițe." (Popa, 2005: 33). Ca și cum divinitatea potentă, dar răutăcioasă și insensibilă, ar fi golit orașul și și-ar fi abandonat creația ratată pentru a o reconstrui în alt spațiu și timp, însă cu aceeași actori.

Rămășițele unei umanități regresive – a se vedea semnele clare de canibalism – populează spațiile obișnuite ale civilizației cândva înfloritoare: „Înăuntru, oameni schimonosiți, femei și bărbați, dar nimic precis, așa că îi schimbam dintr-o clipă în alta, neștiind niciodată sigur dacă femeile sunt cu adevărat femei și bărbații cu adevărat bărbați" (Popa, 2005: 33), iar prezența

disturbatoare a făpturii umane (încă) dotate cu inteligență nu face decât să reliefeze, prin contrast, stadiul gregar al umanității, concomitent cu dinamitarea miturilor prin suspendarea semnificației semnelor altădată active: „O clipă mi s-a părut că descopăr în el un tovarăș vechi de suferință, unul dintre acei peripateticieni ironici și veșnic revoltați, care n-ar fi putut să omoare nici o muscă.” (Popa, 2005: 33 – 34) Imaginile clare ce rezonează cu tablourile care decriu chinurile iadului – „doi fierari puneau oamenilor coroane înroșite pe cap, aceștia urlau de durere, dar nu se înțelegea nimic; dedesubt, începea infernul, (…).” (Popa, 2005: 34) sunt concurate de simbolistica absconsă unui diamant uriaș, păzit de pisici mari și roz, spre care năzuiesc mâinile murdare ori carbonizate ale păcătoșilor.

Scena ghilotinării a trei pisici complică și mai mult indecizia/imprecizia semantică a textului, ca într-un joc cu semnificația pierdută, și (ne)regăsită. În acest ansamblu haotic de elemente, într-o lume ce și-a pierdut sensul global, integrator și justificator, un personaj (cel mai înainte descris) își vede autorul: „Am înțeles abia mai târziu că numai el putea să mă zărească, ceilalți neștiind de existent hubloului, pe care ochii lor nu puteau să-l vadă. În vreme ce se uita la mine părul i se albea iar figura – smeadă, palidă – i se strâmba într-un rictus dureros.” (Popa, 2005: 35)

Acest personaj, intradiegetic și intratextual, îi lămurește autorului – golit de au(c)tori(ali)tate, adevărata natură a acestui spațiu halucinant – o arcă: „- Prietene, sau oricine ai fi! Dacă părinții sau părinții părinților tăi s-ar afla printre noi, aș simți o nețărmurită durere pentru tine. Căci aceasta e o arcă, și uite ce s-a salvat, și uite ce ducem cu noi!” (Popa, 2005: 35)

Nostalgia după epoca antediluviană a acestui personaj naufragiat într-o lume abandonată de creatorul ei și în afara credinței în puterea de (re)semnificare a semnelor, de orice natură ar fi acestea, este, totodată, nostalgia după epoca antepostmodernă a *conceptelor tari*, autoritare și certe. Nu întâmplător, personajul lucid al textului rememorează trecutul sub semnul clarității referențiale, dătătoare de liniștitoare indicii asupra funcționalității univoce a semnelor: „- Vezi, întâmplările noastre nu poți să le uiți decât dacă nu le-ai știut niciodată. Aș vrea nespus să-mi amintesc ceva frumos, despre mine: un măslin sau o bucată de pâine…” (Popa, 2005: 35)

Schița se încheie cu avertismentul privind soarta omenirii întregi, în cazul unei calaamități simbolice care ar produce o derivă fără oprire și fără soluție a sensului de ansamblu al lumii în care trăim, fie ea postistorică sau nu: „Trebuie să veghem necontenit ca nu cumva ceva asemănător nouă să se mai poată naște vreodată.” (Popa, 2005: 36)

Bibliografie

Popa, Dumitru Radu, Skenzemon!, Curtea veche, București, 2005

Diaconu, Mircea A., Dumitru Radu Popa si morfologia aparenței, disponibil la adresa http://convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONUian6.htm– accesat la 10.05.2016

Ciotloș, Cosmin, Desant optzeci și ceva, în „România literară”, nr. 18, 2006, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/desant_optzeci_i_ceva – accesat la 10.05.2016.

FOX'S TEACHINGS

Larisa Ileana Casangiu
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The present article aims to present and analyze various „lessons"/teachings that foxes give us in different literary works (originated from different cultures, some of these works being well known in universal human culture), fox's symbolic significance and paradoxical valorization of this animal.
It is obvious that the fox is seen both as a narrative pretext, as a figure of allegory and as a voice conveying messages having moralizing intentions. The interpretation of these messages outlines „the geometry of meanings" (paraphrasing Peter Gärdenfors) attributed to the fox.
While various meanings are briefly mentioned in many literary works, a large space is allocated to the teachings of the fox in "The Little Prince" (by Antoine de Saint-Exupery).

Keywords: fox, significance, allegory, teachings.

Dacă pentru a sintetiza semnificaţiile vulpii în cultura africană, Germaine Dieterlen recurge la eticheta latină „semper peccator, semper iustus"[1], pentru cultura europeană, în afara recunoaşterii frecvente a vicleniei acestui animal, există o varietate de alte semnificaţii subiective care îi sunt atribuite, preponderent negative, dar cu excepţii notabile. În spaţiul asiatic, vulpea cunoaşte o valorizare pozitivă aparte: „Chinezii afirmă că este singurul animal care salută răsăritul soarelui: îndoaie labele dindărăt, le întinde şi le încrucişează pe cele dinainte şi se prosternează."[2]

În cadrul genului aforistic, vulpea se regăseşte în o serie de proverbe care fie sunt moralele unor fabule şi poveşti în care apare[3], fie sunt calchiate după alte proverbe[4], în ambele situaţii, părând creaţii relativ recente. Puţine aforisme despre vulpe au o oarecare independenţă de alte opere literare, majoritatea covârşitoare a acestora sancţionând sau exprimând încrederea în pedepsirea acestui animal: *Vulpea n-are ce căuta la judecata gâştei.; Vulpea după moarte de cojocari are parte. ; Vulpea care doarme nu prinde găini. ; Vulpea fudulă cade cu toate picioarele în cursă. ; Vulpea e vicleană, dar mai viclean e cel ce o prinde*. Este interesant că, la fel ca în anumite opere literare, există şi proverbe antinomice cu privire la acest animal: *Vulpea, putere ca leul nu are, dar cu vicleniile ei, întrece puterea leului.* vs. *Şireteniile vulpii niciodată nu vor intra în capul leului.*

[1] Apud Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* vol. 3, P-Z, Editura Artemis, Bucureşti, f.a., p. 473
[2] ibidem, p. 475
[3] *Când vulpea şi-a pierdut coada îi va povăţui şi pe alţii sa se descotorosească de ea. / Numai gâsca proastă vine la biserică când predică vulpea./ Vulpea nu se teme de vânătorul care se laudă seara. / Vulpea putere ca leul nu are, dar cu vicleniile ei întrece puterea leului. / Vulpea moartă-n cale-o vezi şi tot parcă nu o crezi. / Vulpea bătrână nu cade în curse./ Şireteniile vulpii niciodată nu vor intra în capul leului.*
[4] *Vulpea găini visează./ Vulpea când n-ajunge la găini zice că sunt spânzurate./ Vulpea când n-ajunge la struguri zice că sunt acri.*

Vulpea apare cu caracter simbolic-alegoric timpuriu în literatura cultă. La Esop (620 î. H. – 560 î. H.), în fabula *Vulpea şi iepurele*, vrând să afle cum aceasta îşi aduce norocul de partea sa, iepurele acceptă invitaţia vulpii la masă şi, când constată că el va constitui hrana ei, înţelege, din păcate, prea târziu, că faima îi vine din pricina şireteniei sale.

Vulpea apare şi în multe din fabulele lui Jean de La Fontaine (1621-1695), dintre acestea, celebre fiind *Corbul şi vulpea* şi *Vulpea şi barza*, în prima fabulă întruchipând viclenia, în cealaltă, trufia/aroganţa sancţionată.

În literatura cultă autohtonă a începuturilor, în opera *Istoria ieroglifică,* de Dimitrie Cantemir, vulpea este figura alegorică desemnativă pentru Ilie Enache Ţifescu (zis Frige Vacă), mare clucer aflat în slujba lui Constantin Cantemir, dar şi „unul din marii intriganţi ai epocii”[5] (fiind responsabil de uciderea fraţilor Miron şi Velico Costin, denunţaţi că uneltesc împotriva domnitorului), mare stolnic al lui Antioh Cantemir şi mare spătar al lui Mihai Racoviţă. În această operă, în care ocupă un spaţiul mare în economia textului, vulpea ilustrează ipocrizia şi caracterul machiavellic.

Recunoscută în spaţiul autohton în special ca simbol al vicleniei, vulpea din povestea *Dreptatea vulpii*[6] (titlu de-a dreptul oximoronic), este cea care, în opinia lui Dan Puric, *înfăptuieşte dreptatea ascunsă, care nu are de-a face cu dreptatea*, povestea ilustrând „dragostea lui Dumnezeu pentru om”.[7] În condiţiile în care un ţăran milostiv risca să fie mâncat de un balaur (simbolul răului) căruia acesta îi salvase viaţa, iar boul şi calul apreciază dreaptă fapta (judecând prin prisma exploatării lor de către om), vulpea, ultima nădejde a omului, face dreptate într-un mod ciudat: prefăcându-se că nu pricepe cum s-au petrecut faptele, îl determină pe balaur să reintre în locul din care fusese salvat, îi sugerează omului să împingă stânca peste acest balaur, iar echilibrul este astfel restabilit. Exegetul consideră că „apariţia vulpii face parte din ceea ce numim iconomie dumnezeiască. Căci numai răul poate lupta cu răul. /…/ Vulpea soluţionează cazul în termenii vicleniei, care sunt singurii compatibili cu nerecunoştinţa.”[8]. Aşadar, fapta vulpii este judecată nu având în vedere finalitatea (salvarea vieţii ţăranului milostiv), ci având în vedere mijlocul prin care săvârşeşte dreptatea.

Protagonista fabulei *Vulpea firoscoasă*[9], aşa cum o indică şi titlul, este pricepută în anticiparea comportamentului de pierde-vară al stăpânului viei în care îşi făcuse ea culcuşul, şi locuieşte acolo fără temerea că ar putea să-şi piardă locuinţa sau chiar viaţa, devenind mamă, apoi bunică, şi liniştindu-şi puii şi nepoţii în privinţa îngrijorării lor în acest sens. Abia când află că proprietarul, după o viaţă în care nu îngrijise via, în ciuda planurilor făcute, are de gând să-i dea foc, înţelege că pericolul este aproape, şi hotărăşte să se mute cu familia extinsă de acolo.

În *Fabulele* lui Grigore Alexandrescu, vulpea are semnificaţii diverse: în *Vulpoiul predicator*, fiind cuprins de boală, dar erudit („Logica ştiind pe de rost”[10]) vorbeşte despre condiţia fericirii[11] şi caracterul iluzoriu al perceperii lumii, fără a avea prea mulţi auditori (probabil vulpea fiind aici percepută drept un lup moralist), pentru a se transforma în final într-un demagog oportunist care pretinde, „în loc de plată /…/ câţiva curcani”[12]. În *Vulpea, calul şi lupul*,

[5] Cantemir, D., *Opere complete*, vol. IV, *Istoria ieroglifică*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1973, p. 297, nota 27
[6] Ispirescu, Petre, *Dreptatea vulpii*, în: *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2006, pp. 257-260
[7] Dan Puric, *Suflet românesc*, Compania Dan Puric, Bucureşti, 2013, p. 85
[8] ibidem, p. 98
[9] Ispirescu, Petre, *Vulpea firoscoasă*, în: *Snoave şi basme*, Ed. Andreas Print, Bucureşti, 2013, pp. 16-19
[10] Alexandrescu, Grigore, *Fabule,* Ed. Albatros, Bucureşti, 1986, p. 3
[11] „… cu o simplicitate/ Și cu traiul cel cinstit,/ Cu năravuri lăudate,/ E oricine fericit” - idem
[12] ibidem, p. 5

deşi avem de-a face cu „O vulpe de ani mică, însă de minte mare/ Și care meseria abia şi-o începuse”, analfabetă, aceasta este simbolul prevederii şi chiar al înţelepciunii atunci când întâlneşte pentru prima oară un cal, morala explicită postulând clar „Că-nţeleptul se fereşte/ De orice necunoscut”.[13]

În *Vulpea liberală*, protagonista ilustrează demagogia politicianului, în *Bursucul şi vulpea*, are rol aproape neutru, de „ministru din afară”[14] şi spion al ţării leopardului, dar şi de diplomat, pentru ca, în *Ursul şi vulpea*, rolul să fie de simplă interlocutoare, asemenea unei jurnaliste care se vrea neutră.

La Lev Tolstoi, numeroase sunt fabulele în care apare vulpea şi, implicit, rolurile şi semnificaţiile ei. În *Vulpea şi cocorul*, ea se amuză pe farsa ce i-o joacă oaspetelui său, însă va fi pedepsită în acelaşi mod.

În *Cocoşul de munte şi vulpea,* eroina încearcă să-l ademenească pe cocoşel prin vorbe mieroase şi asigurarea că un ucaz nou-apărut interzicea animalelor să se mai sfâşie între ele, numai că pasărea se dovedeşte mai vicleană anunţând că vede nişte câini grăbindu-se spre acel loc şi probând „încrederea” vulpii în acel ucaz… Evident că aceasta fuge imediat, motivând că „poate [câinii – n.n.] n-au auzit încă de ucaz”.[15]

În *Vulturul şi vulpea*, după ce i-a fost luat un pui şi dus de vultur în cuibul său din vârful unui pin, nereuşind să-l înduplece prin rugăminţi privind salvarea puiului, vulpea dă dovadă atât de isteţime, cât şi dragoste maternă disperată, făcând rost de un tăciune şi vrând să dea foc pinului. Reuşeşte astfel să-şi recapete puiul, iar vulturul îi cere iertare.

În *Pisica şi vulpea*, deşi anunţă că ştie şaptezeci şi şapte de şiretlicuri şi şaptezeci şi şapte de păcăleli pentru a se salva de câini, vulpea cade victima acestora, pe când pisica se salvează cunoscând unul singur: căţăratul în copaci.

Vulpea probează viclenie însă în *Maimuţa şi vulpea*, unde dovedeşte prostia maimuţei ajunsă temporar căpetenia animalelor, după ce o ademeneşte şi o face să cadă într-o capcană.

În condiţiile în care lupul este urmărit de câini, vulpea nu-l primeşte într-o văgăună săpată de ape, pe care o consideră a ei, fiind greu de spus dacă, prin pătrunderea lupului, nu îşi punea ea viaţa în pericol (în cazul în care văgăuna nu putea adăposti decât un animal), dacă nu voia să-i fie afectat confortul sau dacă a fost o simplă maliţiozitate sau un prilej de răzbunare (în *Lupul şi vulpea*). Se dovedeşte a fi mai abilă decât lupul şi în *Vulpea şi lupul*, când reuşeşte să scape de pureci. În altă fabulă intitulată identic (*Vulpea şi lupul),* vulpea este o simplă parteneră de discuţie a lupului, arătându-se mirată de faptul că acesta îşi ascute colţii, neavând cu cine se bate, lupul dovedindu-se prevăzător pentru momentul în care s-ar ivi ocazia (să se bată).

Devine victimă a câinelui, în *Câinele, cocoşul şi vulpea*, în condiţiile în care încerca să-l ademenească pe cocoş să coboare dintr-un copac, dar câştigă cu uşurinţă o halcă de carne disputată de leu şi de urs, ilustrând proverbul „Doi se ceartă şi al treilea câştigă”, în *Leul, ursul şi vulpea*.

Simbolizează ipocrizia în *Vulpea şi strugurii*, ca şi în proverbul „Vulpea, când nu ajunge la struguri, zice că sunt acri”, iar în *Vulpea şi ţapul*, apare ca o aprigă instanţă moralizatoare fără însă a oferi o soluţie ţapului. Devenind bearcă şi eşuând în încercarea de a-şi determina suratele să-şi taie şi ele coada (sub pretextul că aceasta ar fi inutilă), vulpea tace ruşinată atunci când îi este semnalată demagogia (în *Vulpea*).

[13] ibidem, p. 56
[14] ibidem, p. 126
[15] Lev Tolstoi, *Fabule*, p. 13

Vulpea se dovedeşte şi prevăzătoare şi isteaţă atunci când refuză să intre în peştera în care se afla un leu care se prefăcea bolnav, afirmând sentenţios: „- Nu intru, fiindcă citesc după urme: multe intrări, dar nicio ieşire de aici."[16] (*Leul şi vulpea*)

Nu se mulţumeşte să obţină prin viclenie şi adulare carnea procurată de un corb, pe care îl face să viseze că ar putea fi împărat, ci îl şi satirizează cu privire la lipsa judecăţii lui (în *Corbul şi vulpea*).

Puternic vindicativă se arată faţă de lup în *Leul, lupul şi vulpea*, unde, după ce îl osândeşte la moarte pe clevetitor, slobozeşte o maximă: „la rele pe cei mari nu-i pune, ci învaţă-i numai fapte bune."[17]

În *Leul, măgarul şi vulpea*, aceasta din urmă se dovedeşte iscusită în a învăţa din „păţania măgarului" care plătise cu viaţa ofensa adusă leului de a împărţi în mod egal vânatul.

Opera *Ursul păcălit de vulpe,* de Ion Creangă, aduce în prim plan o vulpe „vicleană, ca toate vulpile"[18], care, după ce profită de ignoranţa unui ţăran şi îi fură o mare parte din peştele transportat de acesta în căruţă, nu se îndură să-i dea ursului din el (de poftă), exploatându-i şi lui naivitatea (trimiţându-l să-şi bage coada-n baltă, spre a pescui)! Se mai dovedeşte vicleană şi când ursul, vrând s-o pedepsească (înciudat că a fost amăgit şi rămas berc), îndură durerea prinderii de picior, afirmând că ursul, de fapt, trage de copac. Acest fapt ce duce la eliberarea şi la adeverirea vorbelor ei, fără ca acesta să bănuiască noul vicleşug…

În povestea *Turtiţa/ Omuleţul de turtă dulce,* după ce eroina/eroul (în funcţie de traducere) scapă de primejdia de a fi mâncată de bătrân, de iepure, de lup, de urs, încântată de complimentele vulpii şi de prietenia aparentă afişată de aceasta, devine victima naivităţii sale. Şi aici, vulpea dovedeşte viclenie, dar, mai cu seamă, elocinţă. Ea este singura care nu îşi arată intenţia de a o mânca, spre deosebire de toate celelalte personaje întâlnite de turtiţă/omuleţul de turtă dulce. Astfel, cunoscând bine valenţele conversaţiei, vorbindu-i admirativ, adulator şi persuasiv (într-un cuvânt: eficient!), vulpea reuşeşte fără efort să mănânce protagonista(ul) care dă titlul operei, ilustrând proverbul „Vorba dulce mult aduce".

În opera sapienţială *Micul Prinţ*, vulpea este poate cel mai important personaj, având atributele înţelepciunii, dar fiind şi foarte plăcută sub aspect estetic (Micul Prinţ se arată surprins: „Eşti tare frumoasă…"[19]). Aşa cum s-a observat de către exegeţi, cele mai preţioase învăţături şi totodată „taine" pe care ea le transmite sunt reprezentate următoarele reflecţii: „limpede nu vezi decât cu inima. Ochii nu pot să pătrundă-n miezul lucrurilor"[20], timpul investit într-o relaţie face ca partenerul(a) să fie specială, limbajul verbal este interpretabil (diferit) şi susceptibil de neînţelegeri şi „Devii răspunzător pentru ce ai îmblânzit".[21] Totuşi, nimic din ce spune vulpea nu este de neglijat, ea apărând ca un adevărat învăţător cu metode pedagogice verificate.

Încă de la începutul conversaţiei dintre Micul Prinţ şi vulpe, aceasta ştie să-i inducă învăţăcelului expectaţii şi să-l conducă spre ceea ce este cu adevărat demn de a fi cunoscut, ignorând aparent tristeţea lui şi amânând explicaţia cu privire la ce presupune „a îmblânzi". Însă odată începută „lecţia", explicaţiile sunt oferite cu generozitate, la modul cel mai pragmatic, dar

[16] ibidem, p. 61
[17] ibidem, p. 68
[18] Ion Creangă, *Ursul pâcâlit de vulpe*, în: *Amintiri din copilărie. Poveşti şi povestiri*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1984, p. 353
[19] Antoine de Saint-Exupery, *Micul Prinţ*, Ed. Regis, f.a., p. 86
[20] ibidem, p. 92
[21] idem

şi cel mai surprinzător. Astfel, în opinia vulpii, îmblânzirea „e un lucru care prea e dat uitării”[22] şi „înseamnă «a-ţi crea legături»”[23]. Ilustrarea este cât se poate de concretă: „Tu nu eşti încă pentru mine decât un băieţaş, aidoma cu o sută de mii de alţi băieţaşi. Iar eu nu am nevoie de tine. Şi nici tu n-ai nevoie de mine. Eu nu sunt pentru tine decât o vulpe, aidoma cu o sută de mii de alte vulpi. Dar dacă tu mă îmblânzeşti, vom avea nevoie unul de altul. Tu vei fi, pentru mine, fără seamăn pe lume…”[24].

Odată ce ar fi îmblânzită, vulpea ar avea comportamentul tipic oricărui îndrăgostit autentic, cu simţurile acutizate pentru persoana iubită: „dacă tu mă îmblânzeşti, viaţa mi se va însenina. Voi cunoaşte sunetul unor paşi diferit de-ai tuturora. Paşii altora mă fac să intru sub pământ. Ai tăi mă vor chema din vizuină ca o melodie.”[25]

În plus, vulpea arată cum s-ar modifica percepţia şi memoria afectivă, în cazul „îmblânzirii” (de fapt, al îndrăgostirii!), pus sub semnul prezumtivului: „Vezi tu, acolo, lanurile de grâu? Eu nu mănânc pâine. Mie grâul nu mi-e de folos. Lanurile de grâu mie nu-mi aduc aminte de nimic. /…/ Tu ai însă părul de culoarea aurului. Va fi, de aceea, minunat când tu mă vei fi îmblânzit! Grâul auriu îmi va aminti de tine. Şi-mi va fi nespus de dragă murmurarea vântului prin grâu…”[26]

O consecinţă cu valoare uriaşă a *îmblânzirii*/iubirii este relevată de învăţata vulpe, după ce îl roagă pe Micul Prinţ să o îmblânzească: „Nu cunoaştem decât ceea ce îmblânzim”.[27] În condiţiile nealocării unui timp „îmblânzirii”, cunoaşterea devine imposibilă: „Oamenii nu mai au timp să cunoască nimic. Ei cumpără lucruri de-a gata /…/”[28]

Numai prin „îmblânzire” se poate dobândi un prieten, iar această „îmblânzire” presupune *multă răbdare*, dar şi anumite limbaje nonverbale, în absenţa celui verbal, care le alterează semnificaţia celorlalte: „La început, te vei aşeza ceva mai departe de mine, uite aşa, în iarbă. Eu te voi privi cu coada ochiului, iar tu nu vei rosti nici un cuvânt. Graiul e izvorul de neînţelegeri, însă vei putea, pe zi ce trece, să te aşezi din ce în ce mai aproape de mine…”[29]. Trimite, oarecum, această lecţie la cea pe care pajul Cătălin i-o predă fetei de împărat[30], privind iubirea exprimată în gesturi (fizice), însă, dacă acolo dragostea încă nu îl transformase lăuntric pe pajul-învăţător, la Antoine de Saint-Exupery, vulpea este cel puţin versată, cunoscând bine transcendenţa indusă de dragoste.

Aşa se explică şi descrierea stării de nerăbdare şi bucurie a îndrăgostitului pe măsură ce ora întâlnirii persoanei dragi se apropie: „Dacă tu, de pildă, vii la ora patru după amiază, eu încă de la ora trei voi începe să fiu fericită. Pe măsură ce ora va trece, mă voi simţi şi mai fericită. La ora patru mă vor cuprinde un frământ şi o nelinişte: voi descoperi cât preţuieşte fericirea! Dar dacă vii la voia întâmplării, eu niciodată nu voi şti la care ceas să îmi împodobesc sufletul. Ne trebuie rituri.”[31]

Creşterea entropiei în faţa iminenţei idilei erotice este însă valorizată pozitiv, drept o împodobire a sufletului, demersul maieutic cultivând prilejul de relevare a ritului şi a importanţei

[22] ibidem, p. 87
[23] idem
[24] idem
[25] ibidem, p. 88
[26] idem
[27] ibidem, p. 89
[28] idem
[29] ibidem, p. 90
[30] din opera *Luceafărul*, de Mihai Eminescu
[31] Antoine de Saint-Exupery, *Micul Prinţ*, Ed. Regis, f.a., p. 90

sale. Astfel, Micul Prinţ cere explicaţii privitoare la ceea ce este un rit, iar cunoscătoarea vulpe îi spune că „e ceea ce face ca o zi să se deosebească de celelalte zile”[32], motivând importanţa ciclicităţii cu care se desfăşoară, dar şi valorizarea lui diferită de către vânători şi de către animalele vizate de către aceştia.

Că învăţătura vulpii şi-a atins scopul/ a dat roade este clar prin schimbarea comportamentului Micului Prinţ faţă de raportarea la flori, la floarea sa, la vulpi şi la vulpea sa… Micul Prinţ înţelege că dintre miile de exemplare identice sau asemănătoare ale unei clase/categorii, este special doar acela în care ai investit afectiv, cu care ai creat legături. Discursul său adresat florilor este grăitor în acest sens: „Voi sunteţi frumoase, dar sunteţi deşarte /…/. Nimeni n-ar avea de ce să moară pentru voi. Floarea mea, firește, un trecător de rând ar crede că-i asemenea vouă. Ea însă, singură, e mai de preţ decât voi toate laolaltă, fiindcă pe ea am udat-o eu cu stropitoarea. Fiindcă pe ea am adăpostit-o eu cu paravanul. Fiindcă pentru ea am ucis eu omizile (…). Fiindcă pe ea am ascultat-o eu cum se plângea, ori se lăuda, ori câteodată chiar şi cum tăcea. Fiindcă e a mea!”[33]

Ascultarea tăcerii florii se subsumează actelor specifice îndrăgostitului (cu simţurile acutizate, cu percepţia modificată, cu disponibilitate afectivă incomensurabilă, transfigurat, văzut superior celui neîndrăgostit), conştient că „Numai timpul cheltuit cu floarea ta face ca floarea ta să fie atât de preţioasă…”[34], dar şi cu o responsabilitate specială: „Devii răspunzător de-a pururi pentru ce ai îmblânzit.”[35]

Curios este că, spre deosebire de celelalte explicaţii venite de la cei pe care îi întâlneşte Micul Prinţ, în care apar ironii, chiar absurdităţi şi nonsensuri, lecţia vulpii este solemnă, iniţiatică, filosofică, pragmatică şi profund umană. Prin vocea vulpii glăsuieşte un autentic antrenor motivaţional şi spiritual. Nici vorbă aici de ironie, de viclenie sau de vreo îngustime a viziunii, ci de clarviziune, profundă cunoaştere a lumii şi a valenţelor iubirii.

Putem deduce că vulpea este doar o aparenţă, o mască, şi că îl învaţă pe Micul Prinţ ceea ce este dezirabil să se întâmple şi mai ales să audă… Nu întâmplător, expresia „vulpe bătrână” desemnează o persoană versată, experimentată, prefăcută!

Și din perspectiva psihologilor care utilizează metaforele în terapie, vulpea este un pretext narativ menit să ilustreze diverse învăţăminte, să înlăture vicii sau chiar să vindece anumite traume. Astfel, *Povestea 65 – A te mulţumi cu ceea ce ai*, din cartea *101 poveşti vindecătoare pentru copii şi adolescenţi* (de George W. Burns) îşi propune ca obiective: „mulţumire; evaluarea realistă a obiectivelor, stabilirea de scopuri realizabile”[36], relatând cum o vulpe, plecată la vânătoare, găseşte un şoarece dormind sub un copac (*o pradă sigură şi uşoară*), însă îl lasă, atrasă de un iepure, pe care îl abandonează ispitită de o căprioară, pe care nu o prinde, crezând că poate vâna un cal. În cele din urmă, constatând că a pierdut şi şoarecele, cugetă: „*Ce păcat că nu am profitat de şansa pe care am avut-o, gonind după tot felul de prăzi pe care nu le puteam ajunge*.”[37]

Astfel, indiferent de valorizarea pozitivă sau negativă a personajului (prevalând ultima dintre acestea), vulpea intră, cel mai adesea, în cadrul unei alegorii cu vădite intenţii

[32] idem
[33] ibidem, p. 92
[34] idem
[35] idem
[36] George W. Burns, *101 poveşti vindecătoare pentru copii şi adolescenţi. Folosirea metaforelor în terapie* (trad. Cristian Fulaş), Ed. Trei, Bucureşti, 2011, pp. 329-330
[37] ibidem, p. 331

moralizatoare, chiar terapeutice, întreaga literatură în care apare având considerabile valenţe educative şi constituind, de regulă, un suport didactic atractiv pentru orice auditor sau cititor, întrucât opere literare precum *Micul Prinţ* se adresează deopotrivă copilului şi adultului, iar aforismele constituie încă repere actuale în conduita oricărui individ uman.

Bibliografie

1. Alexandrescu, Grigore, *Fabule*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1986
2. Burns, George W., *101 poveşti vindecătoare pentru copii şi adolescenţi. Folosirea metaforelor în terapie* (trad. Cristian Fulaş), Ed. Trei, Bucureşti, 2011
3. Cantemir, D., *Opere complete*, vol. IV, *Istoria ieroglifică*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1973
4. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* vol. 3, P-Z, Editura Artemis, Bucureşti, f.a., pp. 473-475
5. Creangă, Ion, *Ursul pâcâlit de vulpe*, în: *Amintiri din copilărie. Poveşti şi povestiri*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1984, pp. 353-356
6. De Saint-Exupery, Antoine, *Micul prinţ* (trad. Benedict Corlaciu), Ed. Regis, f.a.
7. Ispirescu, Petre, *Dreptatea vulpii*, în: *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2006, pp. 257-260
8. Ispirescu, Petre, *Vulpea firoscoasă*, în: *Snoave şi basme*, Ed. Andreas Print, Bucureşti, 2013, pp. 16-19
9. La Fontaine, Jean de, *Fabule*, Ed. Flamingo GD, Bucureşti, 2008
10. Puric, Dan, *Suflet românesc*, Compania Dan Puric, Bucureşti, 2013, cap. *Dreptatea vulpii*, pp. 85-98
11. Tolstoi, Lev, *Fabule* (trad. Mihail Calmâcu), Ed. Regis, f.a.

Surse web

http://www.shmoop.com/little-prince/fox.html (accesat: 11.07.2016)
http://patriblog.eu/fabule-de-esop/ (accesat: 11.07.2016)
https://mitpress.mit.edu/books/geometry-meaning (accesat: 19.07.2016)
http://www.portal-info.ro/proverbe/proverbe-despre-vulpe.html (accesat: 20.07.2016)
http://www.portal-info.ro/proverbe/proverbe-despre-vulpe.html?p=2 (accesat: 20.07.2016)

MUSIC BEFORE WORDS, WORDS AFTER BABEL

Veronica Gaspar
Assoc. Prof., PhD, National University of Music, Bucharest

Abstract: The sensitive relationship between speech and music raised over the time significant speculative constructions, which generated nowadays lively discussions. The present essay is highlighting the role of music in the tradition of many cultures, as Antique China, India, Greece unil the Modern Europe, together with the essential role of the word in the definition of the musical discourse. We intent also to present a short overview on the subsequent cultural gestures as quest for objectivity, issues of disjointing and system of analogies

Keywords: Words, Music, Myths, Signification, Babel Tower

Music and Words. Music and speech appear as complementary expressions as well in the ancient myth as in the actual philosophic interpretations[1]. Jean-Jacques Rousseau believed that the [Ancient] Greeks could sing simultaneously with speaking, "while we must choose or sing or speech"[2]. This 18th century scholar (philosopher, writer and musician)was, actually, recalling an old conception about a Golden Age, "when words and sounds were one". In the Indian mythology spoken and musical languages are two parallel and complementary aspects of the sound language[3].The ideea of sound is related to the ideea of light[4] andthe visual forms of the language are corresponding with the fire[5].

If parsing the resemblances between the cosmogonic myths, we note that in many cultures, the beginning is given by the impulse of a word (Logos, Creator, blast, and, sometimes, together with a cosmic music).From this primordial word are emerging the things of the concrete reality[6]. According to one of the old Indian myths, the world is a display of vibrant energy acting in the space-time realm, namely the ether, which is hidden from our sense organs. We can just seize the vibrations on air: that is the realm of sound.

"The sound is the closest to the Creator and is the form of His thought. [...] The sound language is twofold: if we use just the numeric rapport analogous to the geometrical rapports of *yantra* we obtain the musical language. If we use the peculiarities of our vocal organ to interrupt and to differentiate we obtain the spoken language, which allows us to shape a large variety of distinct sound symbols to represent objects, notions, and forms of our thinking. Here is the *mantra* domain"[7].

---

[1]**Alexandru Boboc,***Philosophy and Music; Prolegomena to a Phenomenology of Music in the Horizon of the Philosophy of Culture*, Editura Tribuna, Cluj, 2013, pp. 88-89, note 22
[2]**Jean-Jacques Rousseau**, *Essay on the Origin of Languages* [Romanian translation] Polirom, Iași, 1999, p. 65
[3]**Alain Daniélou**, "Mantra. The Principles of Language and Music according to Hindu Cosmology" in: *Cahiers d'Ethnomusicologie* no. 4, 1991, p. 74
[4]**Octavian Nemescu**, *The Semantic Capacities of Music*, Editura Muzicală, Bucharest, 1983, p. 133
[5]A. **Daniélou**, "Mantra..." p. 70
[6]*Ibidem*, p.130
[7] **A. Daniélou**, "Mantra..." pp. 71-72

The musical tradition in Japan is based on a very strong link between word and sound. From the earliest stages of Japanese history, poetry and song have been very important and the distinction between the two is not clear. The word "*uta*" [歌] can mean either "song" or "poem." In this folklore, poetry is almost always imagined as being recited aloud. Any major prose-poem contains poetic and musical insertions and even instrumental accompaniment. Also the *Noh* Theater was built by complex forms of associated arts.

Music beyond words. An important number of magic rituals tried to restore the primordial mystic unity by finding the music beyond words.It seems strange to follow the old history of this requirement, keeping into account that the even oldest mythologies regarding music are assimilating it as the "paradisiacal language" precisely for its fluency and ambiguity, preceding the "split", imperfect verbal language[8]. According to several mythologies (Indian, Arabic, Chinese…), the division of the language in syllables was seen as sign of the loss of the heavenly unity. To recover the paradisiacal state, the mankind should restore the initial unity only by music[9]. Hence, this role of music was perpetuated during the century in the medical practice until the late Middle Age in Europe anduntil today, in some traditional oriental medicine's rituals.

In numerous mythologies music precedes speech and the incursions in the other realm are mediated by birds or celestial musicians[10]. The escape from the feeling of collapse caused by the inexorable flow of time has generated the musical forms and events. In a lot of mythologies we are told that singing preceded speaking, the language of the original paradise was sung and the initiatory forays into other realms were intermediated by birds.

In the Hindu mythology, the primordial vibration is given by the relation between the Almighty Creator of the world and the voice of Atman, creator of hymns. The creative language is embodied by the *AUM* sylable, carried by a bird-messenger,having the sound *A* on his right wing, the sound *U* on the left. The blast of Atman is *M*[11]. So, the magic rituals and the main incantation aim the recovery of the primordial music. This music is symbolized by the tenebrous eternal waters (the obscurity of the inconscient life) and the light of the first cosmic day (the clarty of intellectual representations). The human replica of the transcendental music is based on mimicry and symbolic shaping according to a cultural convention. The musical evolution comes from the recovery of an exemplary gesture until the semantic capacity of the human behaviours and sentiments[12]. René Guénon stated that "the primordial language had to be subtly related to music, because the omnipresence of music in all the sacred rituals, but also because the winged representations of the Divine messengers[13]".

The role of the birds in the myths of creation is spread all over the world. Thereby, the raven is the trigger for the Mexican sorcerer's transfiguration, the Magisterial Bird helps the Prince Charming in numerous Romanian fairy tales, in a Bornean creation myth the Ara and Irik birds created the sky and the earth from their eggs, a golden-winged eagle was said to have put the first Mongol Emperor on his throne etc. etc. We can add the Indian *kinnaras*, represented somtimes as half human half bird, or the anthropomorphic Angels in the Christian mithology,

[8]**René Guénon**, *Symbols of the Sacred Science* [Romanian translation] Humanitas, Bucharest, 1997, p. 31
[9]*Ibidem* p. 58
[10] See also the initiatory reports of Carlos Castañeda: *The Teachings of Don Juan; A Yaqui Way of Knowledge* (1968), *Journey to Ixtlan: The Lessons of Don Juan* (1972) etc.
[11]**O. Nemescu**, *The Semantic*... p. 133
[12]*Ibidem*, p. 146
[13]**R. Guénon**, Symbols… p. 59

having wings and singing. Yet the essential quality of those winged creatures, which are playing the role of messenger between real and transcendental worlds is, in addition to fly, the singing.

Nevertheless, the cultural histories include also the opposite temptation: to clarify the musical message and to disclose the special word(s) able to contain at least a part of the magic nebula, aiming to make of it a tool for domestic purposes. In ancient times, such action was rather prohibited, and anyway, it was the attribute of a few chosen. Generally, the watchword was "no name". The nominalization (especially if unauthorized) entailed punishment, not just for a person, but for an entire community. The Almighty Yahweh had no name during the Kingdom of Israel (the finding of His names was the preoccupation of the kabalistic scholars only in the late Middle Age), the fairies in the Romanian mythology were called "them" or "Miraculous ladies" (Măiastrele) etc. One can find similar taboos concerning limitation of the words in almost all the cultures[14].

Languages in the Holy Scripture: Pentecost vs. Babel. The segregation of the primordial language's unityin words and music is followed in several mythologies by the separation of the languages. This is generally seen as a punishment; a deepening of the distance from the paradisiacal language. The Holy Scriptureis mentioning in two different ways the problem of multilinguism, more exactly the difficulties in the human's communication.

The first chapter of the Bible, the Genesis, ends with the chapter Babel Tower (11: 9) which explains the spreading of humans throughout the earth and the linguistic diversity. It certifies a last decay of the humankind that started with the original sin. The Babel tower was a huge tower meant to be the main achievement of the Babilu town (another name for Babylon), the first town built after the deluge. In that place, all the people spoke a same language. They have proposed to endow their city with a tower "that reaches to the heavens, so that we may make a name for ourselves". Yahweh punished their presumption by confusing their languages; so the building remains unfinished and the people were scattered over the face of the whole earth. The text offers also a popular etymology linking the name Babel to the Hebrew verb for "to melt". "That is why it was called Babel —because there the Lord confused the language of the whole world". This myth can be found in other cultures too, but is the unique referring in the Hebrew culture to the loss of an initial unity, namely the linguistic diversity followed by dispersion, seen as a punishment for haughtiness.

It might seem strange why the Almighty choose such an indirect way to prevent the construction, instead of a direct interdiction, or by provoking a calamity able to demolish the tower. This deviance, pointing out that God acts through the human mind is revealing in a subtle manner the conception of the Ancient Hebrews regarding the man's potential to choose and to consciously act according to the freewill.

The New Testament presents an alternative interpretation of multi-linguistics in the Apostles Acts 2:11. Here the understanding of more languages is a miraculous gift, ascertained by the intervention of the Holy Spirit.

"When the day of Pentecost came, they were all together in one place. Suddenly a sound like the blowing of a violent wind came from heaven and filled the whole house where they were sitting. They saw what seemed to be tongues of fire that separated and came to rest on each of them. All of them were filled with the Holy Spirit and began to speak in other tongues as the

[14] Rules even more severe are concerning the written word, and the Sacred Books. We treated the subject in more detail in our book: *Entchantment/Dischantment; An essay on the perception of music and magic in the social imaginary*, Ed. Libra, Bucharest, 2004

Spirit enabled them. [...] We hear them preaching in our own language about the marvels of God".

The misunderstanding of the other's tongue is remedied through the Divine intervention too, but here the gift is limited to some few worthy men. So, not everyone is gifted with the ability to understand foreign languages, out of Divine blessing. A possible interpretation of the miracle of Pentecost is that what God separated, the humans could recover,assuming to follow a proper way. The Evangelical reconciliation through Christ covers symbolically the linguistic reunification, intermediated by the Holy Spirit.

Words beyond music.The problem of the relationship between the spoken and the musical discourse began in the 19th century, when the thinking about music was divided in two antagonist conceptions. The first was advocated by the musicologist Eduard Hanslick, who stated that music cannot be "translated" or "explained" by words and that the proper basis for an aesthetics of music are just "the sonically moving forms"[15]. The opposite conception, denying the autonomy of music from the poetic expression was much more widespread, involving rather men of letters, but also musicians, like Richard Wagner. A survey in 1918 addressed to an important number of musicians from France, Germany and Great Britain is illustrative for this dichotomy: half of them believed that music is better received if accompanied by an extra-musical message and for the other half "music is just music"[16]. Nicolai Hartmann identifies two levels: the external strata of music, containing structural and associative elements, which put the receiver in a state of objective (intellectual) contemplation and the internal, less differentiated, addressed to the man in his completeness[17]. This twofold conception was anticipated in the Greek Antiquity, byAristoxenus of Tarentum (375-335 BC) who opposed the existence in music (where music acts on human sensibility and intelect) to the existence outside the music(under the incidence of inexorable, physical and numerical laws, following Phytagoras' conception[18]).

Lately, the idea of the detachment of music from its (added) verbal support seems to gain ground, especially because of the neurosciences' recent evolution, which allows seizing important differences between the two languages at the level of the human brain'sphysiology. However, the musical discourse appears to be closely linked to a verbal support, which puts its seal on the average of the theoretical approaches; not to mention the incidence of the verbal metaphor for most of the circumstances dealing with communication. Actually, the metaphor remains the basic mean to transmit an emotion or an idea carried by music. We remember the outstanding passage of Romain Rolland's Jean Christophe, where a Beethoven symphony is described in two ways: by the (imaginary?) game of drops attributed to Hanslick and by the metaphorical overflow endorsed to Wagner. It proved to be undoubtedly that the slopes, rocks or eagles from Wagner's description were more suggestive for reconstituting the piece, even if none of these terms have anything to do with music. Indeed, a metaphor might not be useful for a precise understanding of a musical text, but appears to be hard to replace when it comes to comprehend a musical message.

The quest for objectivity – a desired *terra firma* in the ambiguity of the musical flow – is long-lasting and built noticeable philosophical systems, which started from music; the most linking it with astrology, theology or medicine. Thus the aspiration for unity (met mainly in the

[15]**Eduard Hanslick'** influential work *Vom Musikalisch-Schönen* (*On the Beautiful in Music*) 1854 is considered to be the beginning of the modern musical criticism

[16]**Robert Francès**, *La perception de la musique* (*Perception of Music*), Vrin, Paris, 1958, p. 253

[17]**Nicolai Hartmann**, *Aesthetics*, Ed. Univers Bucharest, 1974, p. 226

[18] **Gheorghe Firca**: *Structures and functions in the Modal Harmony* Ed. Muzicală, Bucharest, 1988, pp. 29-30.

practical side of rituals) was doubled by theoreticians' endeavour to find attributes for objectivity in any particle the music could be splinted, in order to frame these in a coherent system of correspondences. This particular aspiration for objectivity appears to be aroused by any music, from everywhere, beyond the peculiar cultural structures that separate Asia from Europe and Antiquity from Modern times.The attempts to think music in linguistic terms give just partial results. Likewise, the splitting of the sound discourse might explain, without recovering the musical unity. The paradox of music is that even if we have to resort to division, on analytical and pedagogical purposes, and also even if we have to resort to words, on communicational purpose, music cannot be reduced at any of these procedures. Lately, high technology studies do no more than repeating in more sophisticated manner the old mechanisms of reduction. The question is whether someone who masters a number of the old or the new adjuvant fields, meaning Semiology, Cognitive technologies, Psychology, Studies of forms etc. is able to better understand music, or someone who have the intuition of the musical development could easier acquire in a creative manner the above-mentioned disciplines.

Deconstruction of music. Inaccuracies and exaggerations begin when we forget that the semantic translation of music remains just a cultural construction, even if this psychological mechanism is deeply rooted in the human mind. If comparing music with a building, the details as:bricks, chemical formula of the cement or weight of the lumber etc. could never represent by themselvesa whole construction, or those subsequent elements, which are pending on temporality. Likewise, remaining in the field of analogies, a sentence is always more than the totality of letters used for.

The musical cultures of the mankind, reaching a degree of complexity had a peculiarity that unifies them beyond historical or geographical distance, namely the temptation to decompose music in subcomponents and to find specific signification for. This binds and closes the Chinese Antique civilization to the Greek's or even to the European Modernity. Numerous theoretical approaches, no matter the cultural sphere they are coming from, have the tendency to disjoint elements from the musical flow, trying to create meaning unities in relation with a superior sphere. From the oldest times, different musical cultures developed quantifiable pillars: taxonomies, symbols, or numbers not just for an objective framework, but more to establish rules concerning a "proper use"; keeping into account that the musical achievement was assessed according to associated correspondences. The imperative for a rigorous correspondence was more influential for music than for any other art. The thinking about music has always been enticed by concern for objectivity, rigour and for a direct connection to a category considered to be superior (be it religion, mathematics, and, more recently, poetics, neurology, psychology etc.). "The universality of music is not an empty abstraction; sounds as well as numbers or geometrical figures are not 'abstract', but always determined and intuitively accessible[19]".

The Antique civilizations conferred to music special power and have built athorough system of significations. The most of the reports about music from old times tell us very little about intrinsic musical rules; instead we find a lot of testimonies, recommendations etc. referring to frames, significations and timing. Even the use of instruments or the choice of tunes was supposed to be related to a mystical reason. The decomposition of music did not consider the musical compounds, but their analogical projection, which reached, in the case of the Antique Chine, until the mere sound. The Chinese used a complex and sophisticated system to build analogies between sounds and states, moods, animals, human activity – all these being, in turn,

[19]**J.-J. Rousseau**, *Essay on the Origin*... p. 67

symbols of a mythical sphere. The signification's system for the Indians takes into conisderation not sounds but the rapports between them. The Arabs give signification to musical scales, *maquam* (system of melodic modes). At the first epoch of Islam, music was prohibited, being seen as a frivole activity. Only later the scale combinations could give evidence of the seriousness of the domain, and the *maquams* were finaly admited[20]. Finally, the Western [Europeans] are relating music to the natural resonance. The signification is no more magic but emotional and engendered in combinations and sounds relations. The link to the sound's natural resonance might explain the fact that a lot of foreign cultures, in spite of their traditional different way to make music, have had an unexpected permeability to the European music.

The musical morphemes (smallest sense unities) are a matter of cultural code. They are more ambiguous, more fluent, interchangeable and much more recent in the mankind history than the literal conventions that gave birth to words. Thus, no wonder that the analogies between tunes and verbal phrases are rarely self-evident in absence of a professional guidance. Even when a long-lasting social practice ended to tie in same semantic sphere music and speech, the possible analogies cannot be found at lower levels too. According to Nicolai Hartmann's first level of reality, namely the law of recurrence: "Lower categories recur in the higher levels as a sub-aspect of higher categories, but never vice versa" we note that the sounds can be seen as part of a superior level, but this later cannot be reconstructed just from the sum of sounds. Morphemes can be divided into phonemes but the process is not reversible.

The implicit discourse.In spite of these incongruities, even the most abstract musical system, specifically the Western European, has had, throughout its history, the temptation for a direct relation with the speech. It bears witness the numerous rhetorical formulas, coming from the depths of the Middle Ages, which assigned a precise meaning to some melodic embodiments, intervallic relations, directions of movement, solving of tensions, consonant-dissonant ratio etc. The musicians of the Baroque (~1600-1750) struggled hard to confer to the musical discourse the clarity of the speech. They encountered a number of obstacles, coming from the difference between the rules for drawing up a phrase, or because the instability of the musical signification system. Another major difference that singularizes music is given by the unity between musical act and musical object; a difference hardly comparable with the interdependency between language and speeking, highlighted by the first semioticians[21]. The tendency to increase the role of the words, to name and to explain occurred in the Modern times, together with the first thrill of thought regarding the autonomy of various cultures[22].In Antique China, the writings referring to music (*Yo-Ki*) are stating that „If you want to be educated, you have to earnestly learn music. The capital argument was: Music expressed the union between heaven and earth. With the musical rituals, nothing is too difficult in the Empire"[23]. In the *Yo-Ki* Book, seemingly written in the 2nd century BC, all the social, political and psychological aspects of the society got a musical correspondence at the level of sub-compounds, namely instruments, sounds, melodies, verses etc.Healingpractices or rituals for changing fate, embedded in black or white magic are still containing the remainders of a worldless cultural time, wherein sounds, postures or gestures replaced the words.

[20]**Octavian Nemescu**, *The Semantic …* , p. 171
[21]**Al. Boboc**, *Philosophy and Music*…, p. 49
[22]**Tudor Vianu,** *Philosophy and Poetry*, quoted in **Al. Boboc**, *Ibidem*, p. 26
[23]**Alain Daniélou**: *Traité de musicology comparée*, (*Treaty of comparative musicology*) Hermann, Paris 1959, p. 71

Music ispar excellence a moderator between the layers of the mankind memory. It opens communication gates that unify the remotest forms of spiritual display, even when one cannot perceive a concrete relation with image or word. For instance, music can induce a religious feeling without containing specific words, quotes or already consecrated motives.

The analysis of a non-linguistic discourse has a superior degree of relevancy if we can avoid the confusion betwenn the analysed phenomenon and the associated discourse about it, no matter how intersting might appear the susbsequent imaginary or structural canavas.We can perceive the old energetic layer – the force which generated forms – between the interstices of the spoken language, or beneath the forms, which are defining the civilizations from a visual standpoint. This layer linked to the primordial energetic and emotional tension might recover its place in the symbolic conscience of the humans.

As for the relationship between music and word, even if it is a matter of cultural convention, which might disfavour the perception of the real phenomena, it succeedded to raise, over the centuries a splendid poetical realm, that we are not yet willing to leave.

References

Bachelard, Gaston, 1934: *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (*The Formation of the Scientific Mind: A Contribution to a Psychoanalysis of Objective Knowledge,*) Librairie philosophique J. Vrin, 5e édition, Coll. Bibliothèque des texts philosophiques, 1967

Boboc, Alexandru: *Filosofie şi muzică; prolegomene la o fenomenologie a muzicii în orizontul filosofiei culturii* (*Philosophy and Music; Prolegomena to a Phenomenology of Music in the Horizon of the Philosophy of Culture*), Editura Tribuna, Cluj, 2013

Calvino, Italo, 1965: *Le Cosmicomiche* (*Cosmicomics*) [Rom translation] Ed. Univers, Bucharest, 1970

Daniélou, Alain: *Traité de musicology comparée,* (*Treaty of comparative musicology*) Hermann, Paris 1959

Daniélou, Alain, 1943: *Music and the Power of Sound: The Influence of Tuning and Interval on Consciousness,* Rochester, Vermont, 1995

Daniélou, Alain: "Mantra. Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue" ("Mantra. The Principles of Language and Music according to Hindu Cosmology") in: *Cahiers d'Ethnomusicologie* no. 4, Edition Ateliers d'ethnomusicologie, 1991, pp. 69-83

Daniélou, Alain: *Sémantique musicale; Essai de psychophisiologie auditive* (*Musical Semantics; Essay of Aural Psychophysiology*), Hermann, Paris, 1967

Firca, Gheorghe: *Structuri şi funcţii în armonia modală*, (*Structures and Functions in the Modal Harmony*) Ed. Muzicală, Bucharest, 1988

Francès, Robert: *La perception de la musique* (*Perception of Music*), Vrin, Paris, 1958

Gaspar, Veronica: **„**Non-verbal Communication in Cultural Behaviour" in: *GIDNI Globalization and Intercultural Dialogue: Multidisciplinary Perspectives* (2) Ed. Iulian Boldea, Arhipelag XXI, Târgu-Mureş, România 2014, pp. 241-246

Gaspar, Veronica: *Entchantment/Dischantment;An essay on the perception of music and magic in the social imaginary*, Ed. Libra, Bucharest, 2004

Guénon, René, 1962: *Simboluri ale ştiinţei sacre,* (*Symbols of the Sacred Science*) [Romanian translation] Ed. Humanitas, Col. Terra Lucida, 1997

Hartmann, Nicolai, 1953: *Estetica* (*Aesthetics*) [Rom translation] Ed. Univers, Bucharest, 1974

Nakamura, Hajime, 1975: *A Comparative History of Ideas*, [Rom translation] Ed. Humanitas, Bucharest, 1997

Nattiez, Jean-Jacques, 1987: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* [Eng. translation] Princeton: Princeton University Press, 1990

Nattiez, Jean-Jacques, 1999: *La musique, la recherche et la vie; un dialogue immaginaire* (*Music, Research and Life; An Imaginary Dialogue*) [Rom. translation] Ed. Muzicală, Bucharest, 2007

Nattiez, Jean-Jacques: "Can One Speak of Narrativity in Music?" in: *Journal of the Royal Musical Association* Vol. 115, Issue 2, Routledge, 1990, pp. 240-257

Nemescu, Octavian: *Capacităţile semantice ale muzicii* (*The Semantic Capacities of Music*) Editura Muzicală, Bucharest, 1983

Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale* (*Essay on the Origin of Languages*) [Romanian translation] Polirom, Iași, 1999

Shifres, Favio: "Music Performance as Intersubjective Experience. Timing and Narration of Musical Structure", *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition*, ICMPC, Evenston, Ilinois, 2004

Vianu, Tudor, 1937: *Filosofie şi poezie*, (*Philosophy and Poetry*) Ed. Enciclopedică Română, Bucharest, 1971

LINGUISTIC CONSIDERATIONS ON ROMANIAN PHYTONIMS CREATED WITH THE LATIN ORIGINATED TERM „PÂMÂNT" (EARTH)

Radu Drăgulescu
Assoc. Prof., Ph.D., „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Our paper demonstrates the Latin origins of the Romanian language and Latin originated terms spread through the botanical terminology, a phenomenon which, as considered by E. Coşeriu is not enough highlighted (given that the individual speaker became creator of language / poetry whenever he named a flower. We identify and analyze the phytonyms composed using the Latin originated term "pământ" (earth) and its implications in the respective language structures. The conclusion of our work is that once known, botanical lexicon of a specific region is not only a thesaurus but also a document of the resident population and places of the past. Terminology Botanical popular has primarily a practical value, designating, distinguishing and categorizing elements of the plant kingdom within the given natural reign, but also has a high theoretical significance, especially for linguists, both by the ethimons to which they send back and by the metaphorical meanings the phytoims mostly have.

Keywords: romanian phytonyms, conotation, denotation, latinity, etnobothany, pavimentum

La baza analizei de față stă colaborarea noastră cu Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*[1] care completează substanțial *Dicționarul* lui Borza[2], ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săseşti, germane, franţuzeşti, englezești, ruseşti, ucrainene, sârbeşti, bulgăreşti, turceşti, și 10.906 nume româneşti de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicţionarului explicativ al fitonimelor româneşti* și a *Dicționarului de fitonime românești*[3], Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor româneşti de plante cunoscute la 21.839 fitonime cunoscute până în prezent, fitonime care aparţin unui număr de 3.227 specii de plante indigene şi exotice, spontane (sălbatice) şi cultivate. La acestea se adaugă 3.070 nume de soiuri şi 612 termeni care desemnează de părţi (organe) de plante. Astfel, fitonimia românească însumează 25.521 de termeni.

Între fitonimele româneşti am identificat un număr de 103 care sunt create cu ajutorul termenului *pământ* < lat. *pavimentum*, termen atestat în Evanghelia lui Coresi, 87, Pravila de la Govora 127r/20, Letopisețul lui Ureche, 89, Noul Testament de la Bălgrad 311v/18[4].

Am adoptat ortografia propusă de DOOM2, conform căruia se scriu cu cratimă substantivele compuse cu unitate semantică și gramaticală mai mică decât a celor scrise într-un cuvânt, eventual, cu articulare și flexiune și la primul element, având structura substantiv + prepoziție + substantiv, substantiv + substantiv în nominativ, substantiv (articulat) + substantiv în

[1] Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești,* Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2010.
[2] Al. Borza, *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.
[3] Constantin Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești,* ed. a IV-a, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2014.
[4] *Apud* DLR, Tom XI, P-Pogribanie, București, Editura Academiei Române, 2010.

genitiv. De asemenea, DOOM2 prevede generalizarea scrierii cu cratimă a compuselor nesudate care denumesc specii distincte de plante[5].

Aborul-pământului, aburul-pământului *(Fumaria officinalis)* (a se vedea fumul-pământului) < etimologie necunoscută, în opinia lui O. Densusianu[6] un substantiv verbal din *aburi,* care presupune un tip latin vulgar *ab-urire. Nu este exclusă nici posibilitatea provenienței din substrat, dată fiind înrudirea cu albanezul *avul*[7]; termen vechi atestat încă din *Codicele Voronețean* și *Biblia de la București*[8].

Alună/alune-de-pământ *(Arachis hypogaea, Bunium bulbocastanum, Lathyrus tuberosus, Solanum tuberosum)* < *abellona[9]. Termenul românesc apare în *Letopisețul* lui Neculce, II, 343/11[10]. Li se spune „de pământ" deoarece organele asemănătoare alunelor (fructe, rădăcini, tuberculi) se află în sol. *Arachis hypogaea* are şi în germ. numele Erdnuss, rus. zemlianoi oreh, magh. földi mogyoró, engl. ground nut etc. Putem considera că aceste nume de plante provin din lat. *abellona < lat. abellana/avellana (nux) „alună", dar fiindcă fitonimele se referă la organele lor subterane (rădăcini, tuberculi) îngroşate, C. Drăgulescu[11] trimite şi la i.-e. *ālo-, *ālu- "plantă cu rădăcina îngroşată", v.ind. alú(h), ālukám "bulb, rădăcină globuloasă şi comestibilă. Toate aceste plante au în sol bulbi, tuberculi sau rizomi groşi, majoritatea comestibili. De remarcat că în dialecte din India cartoful (*Solanum tuberosum*) se numeşte alu, ālū, alua.

Amarul-pământului (*Centaurium erythraea*) < amar < lat. amarus (sau din rad. i.-e. *am-ro „amar"), fitonimele evidenţiind gustul amar al plantei. Termenul este prezent în *Noul Testament de la Bălgrad*[12].

Barabuli-de-pământ *(Solanum tuberosum)* < magh. baraboly, bulg. baraboi, rut. barabolja, barabonja, pătruns în română din cele trei limbi[13]; termenul baraboi/barabule atestat inițial la Alecsandri[14].

Brânca-pământului *(Heracleum sphondylium)* < lat. branca; fitonimul este o contaminaţie a numelui brânca ursului cu corespondentul crucea pământului. Termenul brâncă apare inițial în *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir[15].

Brei-de-pământ *(Mercurialis annua)* < brei numele unor specii de plante, unele folosite în popor (practică adesea combinată cu diverse obiceiuri și tradiții, precum Sântoaderul) pentru stimularea creșterii părului. A se vedea și breiul-pământului.

Breiul-pământului *(Mercurialis perennis*): fitonimele brei-de-pământ, breiul-pământului au, probabil, rostul de a deosebi speciile *Mercurialis* de cele de *Bryonia* care cresc (urcă) pe tufe.

Buretele-pământului (*Tricholoma terreum*) < lat. *boletis, -em, în loc de boletus[16], gr. bolites „mănătarcă" din gr. „umflătură, bulgăre" și pământ este un calc după termenul ştiinţific *terreum*;

---

[5] DOOM2, p LXX-LXXIII.
[6] *Apud* DLR, Tom I, A-B, București, Editura Academiei, 2010.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem*.
[11] C. Drăgulescu, *Dicționar explicativ al fitonimelor românești*, Sbiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2010.
[12] DLR, Tom I, A-B, București, Editura Academei Române, 2010.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.

Buricul-pământului (*Lathraea squamaria*) < lat. *umbulicus (formă cerută de mai multe dialecte romane[17]), umbilicus; plante de dimensiuni mici comparabile cu buricul. Posibil să aibă și înţelesul „mijloc/centru" ca în expresiile buricul Pământului, buricul târgului etc.

Calendarul-pământului (*Arum maculatum*) < lat. bisericească calendarium, ngr. kalendári, calendae ar putea veni, la rândul său, din rad. i.-e *qailo- (qailu-) „sănătos, de bun augur", cymr. coel, v. ir. cēl „augur" ori este în legătură cu teonimul Kala, veche divinitate indiană personificând timpul. Termenul calendar apare inițial la Miron Costin în *Letopiseț*, I, 252/13[18]. Poporul crede că această plantă poate prevesti cum vor evolua vremea şi recoltele (de porumb, grâu, struguri); a se vedea şi rodul-pământului. Şi sârbii numesc planta kalendar. Nu este exlus ca substantivul calendar din fitonim să se fi suprapus peste un mai vechi termen cu originea în rad. i.-e. *(s)kel- „a tăia", planta fiind numită şi călă, baltag şi săgeată.

Cartofi-de-pământ (*Helianthus tuberosus*) < ger. Kartoffel; termenul apare la Uricariul, Drăghici, Negruzzi, Alecsandri. Cunoscută sub denumirea de topinambur, planta este înrudită cu floarea-soarelui, dar are rizomi tuberizaţi, aflaţi, bineînţeles, în pământ, care rezistă şi peste iarnă, sunt furajeri şi se folosesc în hrana animalelor.

Cărindarul-pământului *(Orobanche spp.)*: a se vedea calendarul pământului. În Bihor se credea că inflorescenţele speciilor prevestesc recolta/producţia de cereale[19]: dacă florile erau mai dese la vârf se va face mai mult grâu, iar dacă florile bazale erau mai dese, va fi mai mult porumb.

Ceasul-pământului (*Hibiscus trionum*) < paleosl. časŭ, termen prezent în *Codicele Voroneţean* 11/10, *Noul Testament* de la Bălgrad şi *Biblia* de la Bucureşti[20]. Fitonimul evidenţiază faptul că florile acestei buruieni crescută prin culturi, rotindu-se după soare, arată plugarilor timpul, ca un ceas creat de pământ.

Cerea-pământului (*Gentiana cruciata, Gentiana asclepiadea*): regionalism pentru fierea pământului.

Cheia-pământului (*Polygonatum spp.*): are pe rizom cicatrici circulare ca nişte peceţi sau urechi de chei < lat. clavis, clavem, dar existând şi gr. kleis, v.sl. ključŭ „cheie", M. Vinereanu consideră că acestea, împreună cu rom. cheie (< *kleia), provin din rad. i.-e. *kleu- „a închide, a încuia".

Ciuda-pământului (*Ricinus communis*) < sl. čudo „miracol, minune", cf. corespondentele magh. csudafa, csodafa < magh. csuda, csoda, meglenorom. ciudă, macedorom. ciudie „minunăţie", aluzie la minunea ieşită din pământ, de unde şi numele rom. floare boierească şi germ. Wunderbaum. Termenul ciudă, cu semnificația de minune, este deja prezent în *Anonymus Caransebesiensis*, în *Psaltirea Voronețeană*, 45/9 și *Tetraevanghelul* din 1574[21].

Cleiul-pământului *(Nostoc commune)* < sl. klej, algă albastră care trăieşte pe sol, apărând, pe timp uscat ca o crustă, iar în condiții de umezeală, ca o masă gelatinoasă sau cleioasă.

Coarne-de-pământ *(Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria)* < lat. cornu, are fructe lungi şi îngemănate care, au fost numite coarne de pământ, deoarece sunt produse de o plantă ierboasă, adică aproape de sol (fructele/coarnele celelalte crescând în arbuşti).

---

[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] DLR, Tom II, C, București, Editura Academiei Române, 2010.
[19] V. Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979.
[20] *Apud* DLR, Tom II, C, București, Editura Academiei Române, 2010.
[21] *Apud ibidem*.

Crucea-pământului (1) (*Aconitum anthora, Centaurium erythraea, Hepatica nobilis, Heracleum sphondylium, Lathraea squamaria, Lycopodium clavatum, Sedum maximum*) < lat. crux, -cis. Plantele, fie au frunzele poziţionate pe tulpină în cruce, fie au frunze cu limbul sectat în formă de cruce ori petalele florilor dispuse în cruce. În cazul speciei *Lycopodium clavatum* s-a făcut confuzia cu *Heracleum sphondylium*, ambele numindu-se brânca-ursului. Plantei *Heracleum sphondylium* i se spune și crucea-spinării fiindcă are frunza ca o cruce şi s-a folosit la calmarea durerilor de crucea spinării sau şale, spondiloză. Unele specii medicinale (*Centaurium erythraea, Lycopodium clavatum*) au fost considerate simboluri antidemonice, asemenea crucii. În *Botanica poporană* a lui S. Fl. Marian[22] s-au notat greşit la *Pulmonaria officinalis* fitonimele *crucea vacii* şi *crucea pământului*. Descrierea (rădăcina „creaţă şi albă şi-i făcută toată cruce în pământ" şi „este bună pentru vaci...să deie lapte bun") ne conduce spre specia *Lathraea squamaria* (a se vedea buruiana vacilor). Aceasta are în sol un rizom alburiu, ramificat.

Crucea-pământului (2) (*Ailanthus altissima*, greşit în loc de *Rhus typhina, Centaurium erythraea*): posibil ca aceste fitonime să fie etimologii populare după termeni cu semnificația „sânge" cf. v.irl. crū, v.sl. krŭvĭ „sânge", lat. cruentus „sângeriu", rom. crud, crunt, încruntat „plin de sânge", crâncen şi cruşit „urinare cu sânge, pătat cu sânge, înroşit". *Centaurium erythraea* are frunzele tulpinale dispuse decusat/în cruce dar are şi flori roşii şi s-a folosit ca hemostatic. *Rhus thyphina* are fructe roşii ca sângele (din care şi numele ştiinţific *Rhus*), la gust acre (se prepară oţet din ele şi de aceea se numeşte şi oţetar), frunzele fiind şi ele, toamna, roşiatice.

Cucurbătă-de-pământ (*Bryonia alba*) < lat. cucurbita, -am, care nu putea desemna dovlecii, bostanii întrucât speciile de *Cucurbita* nu erau cunoscute de romani (au fost aduse în Europa în Evul Mediu). Aşa cum reise din lucrările lui Columella[23] (*De re rustica*, cartea 10) şi Plinius[24] (*Naturalis historia*, cartea 19), fitonimul cucurbita se referă la specia *Lagenaria siceraria* (tigvă). Posibil ca lat. cucurbita să provină din lat. cucumis „castravete" şi orbis „sferă". C. Drăgulescu[25] consideră că redă v.ind. carbhaţa, carbhatah, hind. kharbooza, pers. kharabuz, charbuza „pepene", probabil din. i.-e. *karkar „tare, dur", din care v.ind. karkasa „tare, dur", karkoru, karkaru(ka), karkotaka, numele mai multor cucurbitacee (*Momordica, Cucumis*), gr. corchoros > numele ştiinţific *Corchorus* „iută", cu fibre textile dure.

Cuibul-pământului *(Neottia nidus-avis)* < cuib, considerat ca provenind dintr-un presupus lat. *cubium. C. Drăgulescu[26] consideră că substantivul cuib provine din acelaşi radical cu rom. colibă şi colivie, sl. koliba şi kulivija, pers. kulba "colibă", gr. klobós „cuşcă" şi cu rom. culbec "melc". După M. Vinereanu este traco-dac (din rad. i.-e. *kel- „a ascunde, a acoperi"). Termenul cuib este prezent în *Psaltirea Scheiană*, 173/5 și 314/2[27]. Planta are rădăcini cărnoase, încâlcite, cu aspect de cuib de pasăre (în unele zone numindu-se cuibul păsării).

Cuişoarele-pământului (*Dianthus carthusianorum*) < lat. cuneus. Termenul cui este prezent în *Anonymus Caransebesiensis*[28]. Cuişoarele folosite ca aromatizant sunt bobocii florali uscaţi (de forma unor cuie mici/cuişoare) ai speciei exotice *Syzygium aromaticum* numită şi

[22] *Apud* C. Drăgulescu, *Dicționar explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2010
[23] *Apud ibidem*.
[24] *Apud ibidem*.
[25] C. Drăgulescu, *Dicționar explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2010.
[26] *Ibidem*.
[27] *Apud* DLR, Tom II, C, București, Editura Academiei Române, 2010.
[28] *Apud ibidem.*

Eugenia caryophyllata. Planta are frunze lungi şi ascuţite ca şi cuiele ori tija florală cu inflorescenţa a fost comparata cu forma unui cui/ac de păr (de unde şi termenul ştiinţific *caryophyllus* „frunză-cui"). În foarte multe limbi ele sunt numite cu termeni care au semnificația „ac/cui".

Cupiţa-pământului (*Cyathus spp*.) < cupă cf. lat. cup(p)a „vas vinarium", prima semnificație poate şi sub influenţa ngr. kupa; există şi alb. kupë, tc., bg., sb. cupa, magh. kupa, cu diferențe semantice, dar și hind. kapa „potir, cană". Ciupercile din genul *Cyathus* arată că niște mici cupe sau pâlnioare abia ieşite din pământ. Saşii le spun şi ei kupicher.

Fâstâci-de-pământ (*Arachys hypogaea*) a se vedea fistăci de pământ.

Feldera-pământului, ferdăla-pământului, ferdela-pământului (*Cyathus spp*.) < felderă, ferdelă „măsură de capacitate pentru cereale" < săs. fyrd∂l, germ. Viertel. Ciupercile, numite la fel şi de germani, Erdviertel, au aspectul unor mici cupe (a se vedea mierţa-pământului şi cupiţa-pământului) crecute pe pământ, în interior cu câteva „grăuncioare" numite peridiole, în care se află sporii.

Fiară-de-pământ, fiere-de-pământ (*Centaurium erythraea*): a se vedea fierea-pământului.

Fierea-pământului (*Centaurea phrygia, Centaurium erythraea, Fumaria officinalis, Gentiana spp., Marchantia polymorpha, Tuber melanosporum*) < fiere „bilă" < lat. *fele, fel, fellis. Termenul fiere apare la Hasdeu, în *Cuvente den bătrâni*, II, 46[29]. Plantele sunt „amare ca fierea" şi se folosesc în boli hepato-biliare la oameni şi animale. Italienii au şi ei fitonimul fiel de terra, francezii fiel de terre, englezii gall of the earth (*Centaurium erythraea*), din lat. fel terrae, germanii Erdgalle (*Centaurium erythraea, Gentiana asclepiadea, Gentiana cruciata*), maghiarii földepe (*Centaurium erythraea*). *Marchantia polymorpha* este un mușchi hepatic verde-închis ca bila/fierea. Ciuperca *Tuber melanosporum* creşte în pământ, are formă globuloasă şi carnea violet-negricioasă şi a fost asimilată de popor, metaforic, cu vezica biliară a Pământului, poate şi datorită faptului că în postmaturaţie are miros respingător (a se vedea şi herea pământului). În cazul speciei *Fumaria officinalis* numele fierea pământului este o contaminaţie între corespondentul rom. fumul pământului şi cel magh. epefű „iarba fierii" (fiindcă este amară).

Fierea-pământului-vânătă (*Gentiana utriculosa*) a se vedea fierea-pământului.

Fierul-pământului (*Gentiana cruciata*): etimologie populară după denumirea fierea-pământului.

Fistăci-de-pământ (*Arachys hypogaea*) < tc. Fystyk, cf. ngr. pistáke, fistiki(a), gr. pistákion, bistákion, it. pistacchi, germ. Pistacie, v.sl. pistikŭ (*Pistacia vera*). La origine ar sta pers. pista(n). Planta este denumită astfel datorită fructelor relativ asemănătoare cu ale fisticului. Fistăci-de-pământ este un calc după fr. pistache de terre. Posibil ca numele *Pistacia* să aibă legătură cu „bistax o basileos para Persais" din Glossa lui Hesychios şi ar însemna „fruct regesc/nobil" (în opinia lui C. Drăgulescu[30], de comparat şi cu dac. Burebistas şi tarabostes).

Fragi-de-pământ (*Fragaria vesca*) < lat. fragum (planta *Fragaria*), fraga (fructul de *Fragaria*), cf. lat. fragro, -are „a mirosi plăcut". Macedoromânii au pentru *Fragaria vesca* numele afrangă, franză. Planta se întâlneşte şi prin păduri şi prin pajişti. Speciilor de *Fragaria* li se spune şi fragi-de-pământ pentru a le deosebi de fragii de lemn (*Morus*).

Fumul-pământului (*Fumaria officinalis, Fumaria schleicheri*): din numele ştiinţific *Fumaria* (cf. şi fr. fumerre, germ. Erdrauch, magh. füstike, engl. fumitory) < fum < lat. fumus, -

[29] *Apud* DLR, Tom VI, F-I/Î, București, Editura Academiei Române, 2010.
[30] C. Drăgulescu, *Dicționar explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2010.

um. Termenul fum este prezent la Axinte Uricariul, în Letopiseț, II, 180/20[31]. Plantele au frunze fumurii risipite deasupra pământului, iar sucul lor provoacă lăcrimarea ca şi fumul (sârbii şi croaţii au pentru speciile de *Fumaria* numele kokrik, cf. vb. krik „a plânge"). Există şi legenda conform căreia plantele au apărut din aburul ieşit din Pământ. Maghiarii au şi ei pentru unele dintre specii fitonimul földfüstfű „iarba fumul pământului".

Gheaţă-de-pământ (*Veronica beccabunga*) < lat. glacia, glacies, termen prezent în Psaltirea lui Coresi, 401 și Letopisețul lui Neculce, II, 263/37[32]. Planta este cărnoasă şi fragedă. Creşte spontan, pe pământ.

Ghiaţa-pământului (*Veronica beccabunga*), a se vedea gheață-de-pământ.

Gogoaşă-de-pământ (*Helianthus tuberosus*) < etimologie incertă, după Schuchardt înrudit cu coc, cocoașă, cocoloș etc.[33] Termenul gogoașă apare la Pann, în *Povestea vorbei,* I, 51[34]. planta este înrudită cu floarea-soarelui, dar are rizomi tuberizaţi, aflaţi, bineînţeles, în pământ, care rezistă şi peste iarnă, sunt furajeri. A se vedea și gogoși-de-pământ.

Gogoşi-de-pământ (*Solanum tuberosum*), din tema gog- „sferic, rotund" cf. rom. gogă „nucă", gogon, gogoleţ, gogoloi, gogoloș, gogoneț „obiect sferic (mic)", reflectând forma ciupercilor şi a fructelor (inclusiv a caliciului veziculos care protejează fructul), inflorescenţelor, tuberculilor ori rădăcinilor tuberizate ale unor plante. În bulgară există bobošara „ardei" (gogoşar), iar în albaneză gogosh(ë) „boboc". Din rom. gogoşar au apărut magh. gogosár, gogosán, gogospaprika şi rus. gogošár.

Hemei-de-pământ *(Hypericum perforatum)* denumirea este datorată unei erori.

Herea-pământului (1) *(Gentiana cruciata)*: din f(i)erea pământului (planta fiind amară), în urma palatalizării consoanei f (a se vedea fierea-pământului).

Herea-pământului (2) (*Tuber melanosporum*): ciuperca are formă de tuber sau de testicul şi de aceea am putea face legătura cu magh. here „testicul" (a se vedea fierea-pământului).

Heria-pământului *(Gentiana cruciata)*: din f(i)erea pământului prin palatalizarea consoanei f (a se vedea fierea-pământului).

Hierea-pământului (*Centaurium erythraea, Gentiana cruciata*): regionalism cu palatalizarea consoanei f (a se vedea-fierea pământului).

Iarba-pământului (*Pulmonaria officinalis*): greşit, în loc de iarba-plămânului; din lat. herba.

Inima-pământului (*Lasiophaera gigantea, Lysimachia nummularia, Lysimachia punctata, Marchantia polymorpha*) a se vedea inimă-de-pământ.

Inimă-de-pământ (specie neidentificată care se dă la vaci după fătare, amestecată cu odolean, leuştean şi usturoi) < inimă < lat. anima. *Lysimachia nummularia* are frunze rotunde, uneori uşor cordate, ciuperca *Lasiophaera gigantea* are forma unei inimi, iar muşchiul *Marchantia polymorpha* are talul ramificat dicotomic, la început mai mult sau mai puţin cordiform (a se vedea şi fierea pământului). Speciei *Lysimachia punctata* i s-a atribuit numele din eroare, pe baza înrudirii cu *Lysimachia nummularia*.

Limba-pământului (*Centaurium umbellatum, Geoglossum ophioglossoides, Trichoglossum hirsutum*) < lat. lingua; termenul limbă apare în *Psaltirea Hurmuzachi,* 17r/25. Ultimele două specii sunt ciuperci de forma unor limbi care ies din pământ.

[31] *Apud* DLR, Tom VI, F-I/Î, București, Editura Academiei Române, 2010.
[32] *Apud ibidem.*
[33] *Apud ibidem.*
[34] *Apud ibidem.*

Lipitoare-de-pământ *(Marchantia polymorpha)* < derivat cu sufix de la lipi < slava veche. Planta este un muşchi cu talurile alipite de pământ cu ajutorul rizoizilor.

Luben-de-pământ *(Bryonia alba)* < vechil slav *luben; a se vedea ludaie de pământ.

Ludaie-de-pământ (*Bryonia alba*) < sb. ludaj, denumirea face, probabil, referire la rizomul cărnos aflat în sol.

Lumânarea-pământului (*Gentiana asclepiadea*) < lat. luminare; termenul este prezent în *Codicele Voroneţean*, 8r/14[35]. Planta arată ca o lumânare crescută din pământ.

Lumânărica-pământului (*Gentiana asclepiadea*) a se vedea lumânarea-pământului.

Mana-pământului *(Arum maculatum)* < sl. mana, gr. manna; termenul este atestat în *Palia* de la Orăştie, 6/12[36]. Plantele au fructe asemănătoare la aspect sau gust cu mana descrisă în Exodul, XVI, 4-36, Numerii XI, 6-9 şi alte texte biblice („Era ceva mărunt ca nişte grăunţe”). La vederea acestora evreii s-ar fi întrebat „Manhu ?” (Ce este aceasta ?). Moise le-a spus „Este pâinea pe care v-o dă Domnul ca hrană”. Unii cercetători cred că este vorba despre lichenul *Lecanora esculenta* (numit în română mană, dar şi în alte limbi, mana, manna), alţii de o ciupercă sau de exudatul plantei *Tamarix mannifera* (pe care arabii din Peninnsula Sinai o vindeau sub numele man es-simma „mană cerească”. Vechii greci numeau tămâia, un exsudat răşinos al unor plante, libánou mánna (ap. Dioscorides). Termenul s-a transmis la mai toate popoarele vechi şi actuale sub forma man(n)a, semnificând nu numai mana biblică ci, în sens larg, „hrană, aliment” (de comparat şi cu v.egipt. mennu „hrană”) dar şi „rod, belşug”. Ultimul sens se regăseşte în dacorom., macedorom., sl. mana “belşug, rod”, rom. mănos „roditor, bogat”). Poate înţeles asemănător au fitonimul dacic mant(e)ia, mantua, macedorom. mănaze, alb. mani pentru mur (*Rubus spp*.), şi rom. ***mană*** (seva dulce de *Fraxinus ornus*) (de comparat şi cu rad. i.-e. *mā-n-, lat. manus „bun”). În credinţa populară, mana-pământului prevesteşte calitatea şi cantitatea roadelor.

Maţul-pământului (*Lathraea squamaria*) < maţ < lat. matia; termenul maţ este prezent la Varlaam, în Cazania, 138, Dosoftei, Nicolae Costin, Letopiseț, II, 18/26, Neculce, Letopiseț, 65[37]. Planta seamănă cu un intestin.

Măghiranul-pământului *(Lysimachia nummularia)* cf. it. maggiorana, ucr. mageran, rus. maioran, fr. marjorlaine, span. mejorana, germ. Majoran, engl. ma(r)joram care, ca şi numele ştiinţific *Majorana* se consideră de origine arabă sau provenind din lat. med. majorana, care, la rândul său vine din lat. major „mai mare, mai puternic” (o posibilă aluzie la aroma plantei şi la proprietăţile medicinale) ori din vechiul latin mezurana notat de Dioscorides). Ori, fiindcă este o apreciată plantă aromatică folosită în arta culinară de comparat cu mgr. mágeiros (din care sl. magerŭ, rom. magher „bucătar”), ngr. mageirion „bucătărie”. Planta este scundă (20-30 cm), permiţând posibilitatea ca la baza numelor să se afle rad. i.-e.*mag’(h) “ceva mărunt”, mic”, cf. şi sl. mezinu (din care rom. mezin) “cel mai mic”, rom. măzărat “mărunt”, “mititel”. Nu seamănă cu *Majorana hortensis* (doar că ambele au frunze rotunde). Numele măghiranul pământului vrea să sugereze faptul că specia creşte sălbatică, spre deosebire de *Majorana* care se cultivă. Termenul măgheran (sub forma măgeran) apare în *Anonymus Caransebesiensis*[38].

Măr-de-pământ *(Helianthus tuberosus)* < lat. *melus < lat. malus, gr. melon, málon, alb. mollë. Planta are rădăcini tuberizate subpământene. Posibilă calchiere după pomme de terre.

Mărul-pământului (*Helianthus tuberosus*) a se vedea măr-de-pământ.

---

[35] *Apud* DLR, Tom VIII, Li-Luzulă, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2010.
[36] *Apud* DLR, Tom IX, M, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2010.
[37] *Apud ibidem*.
[38] *Apud ibidem*.

Mătasea-pământului (*Pulmonaria montana* subsp. *mollissima*) < lat. metaxa < gr. métaxa; termenul este prezent în Cazania lui Varlaam, 161[39]. Denumirea plantei face referire la frunzele mătăsoase ale plantei, fiind așadar o mătase produsă de pământ.

Mere-de-pământ (*Helianthus tuberosus, Solanum tuberosum*), au rădăcini tuberizate şi tuberculi care se formează în pământ, primele rezistând în sol şi peste iarnă. Li se spune mere nu atât datorită asemănărilor morfologice cât datorită calităţilor alimentare. A se vedea măr-de-pământ.

Mierţa-pământului *(Cyathus spp.*) < mierţă, merţă „unitate de capacitate pentru cereale, baniţă” < sl. (scr.) mjerica (< sl. měra „măsură”, měriti „a măsura”), magh. mérce. Termenul este atestat în *Pravila* moldovenească, 9v/25 și în *Anonymus Caransebesiensis*[40]. Aceste ciuperci mici, crescute pe pământ seamănă cu nişte baniţe în miniatură (având în interior, uneori şi câteva „grăunţe” care sunt peridiolele cu sporii) (a se vedea şi feldera pământului). Denumirea ştiinţifică vine din lat. cyathus „pahar, ceaşcă; măsură pentru lichide”.

Mnierţa-pământului (*Cladonia pyxidata, Cyatus spp.)* a se vedea mierța-pământului.

Muierţa-pământului (*Cyathus spp.*) a se vedea mnierţa-pământului, mierţa-pământului.

Muşchi-de-pământ (*Lycopodium clavatum, Polytrichum commune*) a se vedea mușchiul-pământului.

Muşchiul-pământului *(Polytrichum commune)*: cf. lat. *musculus < lat. muscus şi i.-e. *meus-kos „muşchi de pământ” din rad. *meu-s „umed”. Se constată că poporul numeşte muşchi şi o serie de licheni, alge, ciuperci sau pteridofite cum este cazul lui *Lycopodium clavatum*, datorită faptului că seamănă cu unele specii de muşchi autentici ori fiindcă acestea cresc pe aceleaşi substraturi ca şi muşchii.

Napi-de-pământ (*Helianthus tuberosus*) < lat. napus; Planta are în pământ, rizomi groşi. Se numește și nap turcesc fiindcă, una din căile de pătrundere la noi a fost cea orientală. Planta este originară din America de Nord şi Centrală şi a fost introdusă în Europa, ca plantă furajeră, mai întâi în Anglia (în 1616). Saşii au denumit-o tirkesch raaip, germanii türkische Rübe.

Otrava-pământului (*Centaurium erythraea*) este foarte amară; a se vedea fierea-pământului.

Ouă-de-pământ (*Solanum tuberosum*) < lat. ovum; termenul apare la Neagoe Basarab și în Biblia de la București, 3802/1[41]. Este o denumire dată cartofilor, lesne de înțeles de ce.

Palma-pământului (*Gymnadenia conopsea*), < lat. palma, gr. palama, i.-e. *pļma „palmă” din rad. i.-e. *plā-, *pelə- „întins şi plat”. Termenul este atestat în Cazania lui Varlaam, 307 și în Letopisețul lui Ureche, I, 154/15[42]. Planta are tuberi subpământeni palmaţi.

Pară-de-pământ *(Lathyrus tuberosus)* < lat. pira; termenul este atestat în Letopisețul lui Neculce, 363[43]. se numeşte astfel pentru că are în sol rădăcini tuberizate ca nişte pere mici (fitonimul ar putea fi un calc după corespondentul germ. Erdbirnchen).

Păduchiţa-pământului (*Tribulus terrestris*) < lat. peduculus; termenul este prezent la Cantemir și Anonymus Caransebesiensis[44]. A primit această denumire fiindcă fructele arată ca nişte păduchi foarte mari.

---

[39] *Apud ibidem.*
[40] *Apud ibidem*.
[41] *Apud* DLR, Tom X, N-O, București, Editura Academiei Române, 2010.
[42] *Apud* DLR, Tom XI, P-Pogribanie, București, Editura Academiei Române, 2010.
[43] *Apud ibidem*.
[44] *Apud ibidem.*

Pâinea-pământului (*Russula vesca*) < lat. panem; termen prezent în Psaltire, 208, Evanghelia lui Coresi, 459 și Palia de la Orăștie 65/4[45]. Planta numită astfel are organe comestibile mai mult sau mai puţin comparabile (din punct de vedere alimentar, morfologic şi cromatic) cu pâinea.

Pere-de-pământ (*Brassica napus, Bunium bulbocastanum, Helianthus tuberosus, Lathyrus tuberosus, Lycoperdon pyriforme, Solanum tuberosum*): plantele au în pământ rădăcini tuberizate/rizomi tuberizaţi sau tuberculi comestibili ori, din contră, toxici, uneori de culoare galbenă. Acestea/aceştia au fost comparate/comparaţi cu perele. Rădăcinile tuberizate de *Helianthus tuberosus* rezistă peste iarnă în sol. Ciuperca *Lycoperdon pyriformae* formează, pe pământ, corpuri de fructificaţie piriforme. A se vedea și pară-de-pământ.

Picioca-pământului (*Helianthus tuberosus*) a se vedea picioci-de-pământ.

Picioci-de-pământ (*Helianthus tuberosus*) < magh. picsóka, pityóka, csicsóka, csucsórka „cartof” (> săs. pitschökä, pischiorip). Planta are inflorescenţa ca ruja (*Helianthus annuus*) şi rădăcini tuberizate dulci.

Pieptul-pământului (plantă neidentificată medicinală) < lat. pectus. Posibil ca fitonimul să fie denaturat (sau etimologie populară) din *pieptenul-pământului.

Piere-de-pământ (*Helianthus tuberosus*) a se vedea pere-de-pământ.

Poame-de-pământ (*Solanum tuberosum*) < poamă „fruct; strugure” < lat. poma; termenul este prezent în Psaltirea Hurmuzachi, 1r/13 și Evanghelia lui Coresi 107[46]. Posibilă calchiere după pomme de terre.

Prune-de-pământ (*Solanum tuberosum*) < lat. pruna; termenul este prezent în *Anonymus Caransebesiensis*[47] face tuberculi în pământ care atunci când sunt mici sunt asemănați cu prunele.

Racul-pământului (*Melampyrum cristatum, Polygonum bistorta*): în cazul speciei *Polygonum bistorta* poate fi vorba de o adaptare a numelui germ. Krebswurz sau rus. raci şeĭki, planta având în pământ un rizom cu noduri care seamănă cu corpul unui rac (< sl. rakŭ) dar şi cu nişte tumori (rac înseamnă şi cancer). Inflorescenţa plantei *Melampyrum cristatum* poate fi comparată fără probleme cu coada unui rac, dar ne gândim şi la posibila legătură cu ragila „pieptene pentru dărăcit cânepa” (cf. germ. Raffel, Rappel), dată fiind forma de pieptene a bracteilor şi numele rom. dinţariţă, scrabă, germ. Kamm-Wachtelweizen (şi lat. *cristatum*). De reţinut că rom. rac are şi sensul „pieptene, greblă”; a se vedea şi ragila-pământului.

Ragila-pământului (*Asparagus officinalis*) < ragilă „darac, instrument format dintr-o scândură în care sunt înfipţi dinţi de fier prin care se trag tulpinile meliţate de cânepă şi in pentru a se obţine fuiorul” (cf. germ. Raffel; poate prealtin). Fitonimul evidenţiază, fie rizomul orizontal prevăzut cu multe rădăcini mai mult sau mai puţin paralele comparate cu dinţii ragilei, fie ramurile filiforme asemănătoare unor piepteni. Ori ragilă vine din *racilă (< rac „pieptene, greblă”, cf. şi engl. rake „greblă”; a se vedea racul-pământului)

Răsuflătoarea-pământului *(Lasiosphera gigantea, Lycoperdon spp.)*: ciuperci globuloase crescute pe pământ şi care la maturitate crapă eliberând o pulbere de spori. Semantica poate fi „ciuperca suflătoare (de spori) din pământ” ori „ciupercă prin care răsuflă Pământul” (a răsufla compus din prefix ras+ suflare).

Răsunătoarea-pământului (ciupercă neidentificată, cu miros urât, probabil *Lasiosphera gigantea*): în loc de răsuflătoarea-pământului (a se vedea acolo).

---

[45] *Apud ibidem.*
[46] *Apud ibidem*.
[47] *Apud* DLR, Tom XII, Pogrijenie-Q, București, Editura Academiei Române, 2010.

Râia-pământului (*Galinsoga parviflora*) < lat. aranea; M. Vinereanu consideră termenul râie prelatin), se întinde „ca râia" sau parazitează, aşa cum sarcoptul râiei parazitează unele animale. Acoperă ogoarele, repede, ca o boală molipsitoare. Francezii îi spun scabieuse des champs „râia ogoarelor". Ţăranii români cred că planta a pătruns la noi odată cu armata rusă în timpul războiului de independenţă din 1877-1878 şi de aici numele râie rusească (dar şi coresp. magh. oroszgyom „buruiană-rusească").

Rânză-de-pământ *(Campanula rapunculoides, Filipendula ulmaria)*: trebuie făcută deosebirea (nu numai din punct de vedere semantic ci şi etimologic) între rânză „stomac, pipotă" (cf. alb. rëndës „cheag"), termen autohton în opinia lui I.I. Russu şi rânză/rânsă „ament", macedorom. arâsă „ciucur" (cf. vsl. rensa „ciucur").

Rodul-pământului *(Arum maculatumm, Trifolium arvense)* < sl. rodŭ „specie", resp. bg. rod „rod", dar e posibilă și o derivare directă din rad. *re-dh „belşug, mulţumire" (a se compara cu zend. şi pers. rod „fiu"). *Trifolium arvense* poară și denumirea de rodul castraveţilor fiindcă există credinţa că dacă se pune în straturile cu castraveţi aceştia vor rodi mai bine. Ţăranii români au considerat că modul în care se dezvoltă inflorescenţa plantei *Arum maculatum* în aprilie-mai dă indicii despre nivelul recoltelor din acel an. Dacă florile femele erau mai multe şi mai mari pe spadice (ştiulete) se credea că se va face porumb mult, iar dacă cele mascule erau mai dezvoltate, grâul va rodi bine şi recolta va fi mare. Vârful spadicelui, asemuit cu un butoi, dacă era voluminos era semn că se vor face mulţi struguri, deci va fi mult vin.

Roşcova-pământului, o plantă neidentificată care s-a folosit contra hemoragiilor. Pare să aibă sensul „roşcova locului", care creşte la noi, pentru a o deosebi de roşcova propriu-yisă, exotică (*Ceratonia siliqua*). Este vorba despre păstăile de *Gleditschia triacanthos* sau de *Robinia pseudacacia*). Saşii au preluat din română fitonimul roschkof (*Ceratonia siliqua*).

Scaieţii-pământului *(Carduus nutans)* < scai + sufix -ete; termenul scai având etimologie necunoscută.

Scumpie-de-pământ (*Hyacynthus orientalis*) < pol. skapia; a se vedea scumptia-pământului.

Scumptia-pământului (*Hyacynthus orientalis*), are inflorescenţa asemănătoare celei de liliac/scumpie dar creşte jos, pe pământ, cf. rus. scumpia, slov. škumpa, pol. skapia (*Cotinus coggygria*). Din română (scrie F. Bakos) au maghiarii coresp. iskumpia.

Sferea-pământului (*Gentiana cruciata*): în loc de fierea-pământului.

Sfredelul-pământului (specie neidentificată medicinală folosită contra ceasului rău, năjitului, pelagrei ş.a.): *Spiranthes spiralis* are tulpina floriferă răsucită în spirală ca un sfredel (sfredel „burghiu; spirală" cf. sl. svrŭdlŭ, cf. bg. svredel, rad. i.-e. *sper- „a răsuci") care răsare din pământ.

Soc-de-pământ (*Sambucus ebulus*): se consideră că numele provine din lat. sabucus < lat. sambucus, fiindcă există şi port. sabugo, sicil. savuku, prov. saiuc, cat. sauc(o), dar ne gândim şi la rad. i.-e. *k'euk "a lumina, a (străluci, a fi alb", v.ind. çuci „strălucitor, alb" cu referire la inflorescenţele albe, strălucitoare ale socului. Probabil denumirea românească are semantică asemănătoare denumirii dacice a plantei, seba, comparat cu lit. szyva-s „albicios, luminos", v.pers. sywa-n, sl. sivŭ "gri". Dacă numele dacic al socului, seba, are semantica lat. seva „sevă, must", v.ind. sava „suc de flori". germ. Sabbel „bale, salivă, spume", v. nord. safi „sevă de arbore" illir. sabaia "bere", "suc", atunci am putea face legătura între rom. soc şi v.sl. soku, sl. sok "sevă (de arbore), suc". *Sambucus ebulus* este cea mai mică dintre specii. Soc de pământ are sensul „soc pitic", cu tufa pe pământ.

Steaua-pământului (*Astraeus hygrometricus, Cryptanthus acaulis, Cryptanthus bivittatus, Geastrum spp.*): speciile au diverse organe (frunze, flori) în formă de stea (< lat. stella) ori dispuse stelat. Ciupercile globuloase *Astraeus hygrometricus* şi *Geastrum spp.* cresc pe pământ şi se deschid (la umezeală, unele) căpătând formă de stea. Speciile de *Cryptanthus* au aspect de rozete sau stele şi de aceea şi în alte limbi se numesc steaua-pământului (germ. Erdstern, engl. earth star).

Şierea-pământului (*Gentiana cruciata*): a se vedea fierea-pământului.

Tidvă-de-pământ *(Bryonia alba, Bryonia dioica* < sl. tyky, tykvi (*Lagenaria siceraria*), cf. bg. tikva, tokvo, scr. tikva, tikvica, tikvo, rus. tykva, tîcva, pol. tykwa, slovac tekvica (*Lagenaria siceraria, Cucurbita spp.*), din care şi magh. tök (*Lagenaria siceraria*). Prin extindere şi alte cucurbitacee (*Cucurbita, Bryonia, Citrullus*) înrudite cu *Lagenaria siceraria* au primit acelaşi nume. Speciile de *Bryonia* au tulpini urcătoare şi frunze asemănătoare speciei *Lagenaria siceraria*. Precizarea „de pământ" se referă la rădăcinile tuberizate din sol.

Tigvă-de-pământ *(Bryonia alba)* a se vedea tidvă-de-pământ.

Titvă-de-pământ (*Bryonia alba, Bryonia dioica*) a se vedea tidvă-de-pământ.

Trâmbiţa-pământului (*Cladonia fimbriata, Cladonia pyxidata*) < sl. tronbica; Termenul este prezent în Biblia de la București100/20[48]. Speciile au corpuri de fructificaţie de această formă. *Catalpa bignonioides* se numeşte şi în germ. Trompetenbaum, magh. trombitafa, iar *Campsis radicans* în germ. amerikanische Trompetenwinde/Trompetenblume, engl. trumpet creeper. Speciile de *Cladonia* amintite cresc pe pământ ori pe scoarţa arborilor, adesea printre muşchi.

Unsoarea-pământului (*Tamus communis*) < cf. lat. ungere, rad. i.-e. *ongŭ- „a unge", cf. corespondentul untul pământului şi utilizarea rizomului gros şi untos în alifii contra reumatismului. Şi germanii îi spun Schmerwurz „rădăcina unsorii".

Untul-pământului (*Arum maculatum, Bryonia alba, Tamus communis*) < lat. unctum. Culoarea florilor asemănătoare untului şi existenţa unor organe groase/grase a generat credinţa populară (în unele cazuri confirmată) că aceste plante stimulează lactaţia/producerea de lapte gras. Plantele *Lathraea squamaria, Lilium martagon, Orchis spp., Orobanche spp., Ranunculus ficaria, Taraxacum officinale* se dădeau în hrana ierbivorelor, din laptele mai gras obţinut, preparându-se mai mult unt şi mai multă brânză. Speciile *Caltha laeta, Ranunculus arvensis, Ranunculus sceleratus* au putut primi numele untişor de baltă (baltă cuvânt autohton) şi untul babei fie fiindcă sunt înrudite cu *Ranunculus ficaria* (spre deosebire de aceasta din urmă sunt toxice), fie deoarece au flori de culoarea untului (ca şi *Rorippa austriaca*). Germanii au şi ei pentru *Caltha palustris, Taraxacum officinale şi Trollius europaeus* fitonimul Butteblume, iar englezii pentru speciile de *Ranunculus*, buttercup. *Platanthera bifolia* miroase plăcut şi este asemănătoare (şi din aceeaşi familie) cu *Orchis*. Ciupercile din genul *Boletus* sunt cărnoase/grase/untoase (germanii le spun şi ei Butterpilz, slovacii masliak, polonezii maslak), uneori piperate. Untos este şi rizomul speciilor *Bryonia alba* şi *Tamus communis,* ultima numită şi unsoarea pământului.

Uşoarea-pământului (*Tamus communis*): în loc de unsoarea pământului; a se vedea unsoarea pământului.

Vârful-pământului *(Pedicularis verticillata)* < sl. vrŭchŭ, tulpina cu inflorescenţa în capăt răzbate din pământ ca un vârf de săgeată; a se vedea şi vârtejul-pământului.

[48] *Apud* DLR, Tom XVI, T, București, Editura Academiei Române, 2010.

Vârsatul-pământului *(Cuscuta spp.)*: de comparat cu rad. i.-e *ŭer- "a întoarce, a răsuci", i.-e *ŭerg'h- „a învârti, a răsuci, a presa" în concordanţă cu modul de viaţă al acestor specii parazite, răsucite pe tulpinile plantelor gazdă. Nu este exclusă nici semantica notată la verigariu, *Cuscuta trifolii* numindu-se şi negeluţă (probabil din cauza micilor inflorescenţe ale plantei parazite care apar ca nişte negi pe tulpina plantei gardă). Pe alocuri speciile de *Cuscuta* sunt numite şi părul vrăjitoarei, fitonim a cărui bază vrăj- se suprapune perfect peste rad. *ŭerg'h-. Din rad. *ŭer-, *ŭerg'h- "a întoarce, a răsuci, a învârti", v.ind. vartati "a întoarce, a învârti", bg. vărtĭa, am putea avea în rom. substantivul vrej (cf. şi macedorom. vreaje, bg. vrežŭ, vrěž, vreža, sb., pol. vreža, vrież).

Vârtejul-pământului (*Humulus lupulus, Medicago spp., Pedicularis oederi, Pedicularis verticillata*): din subst. vârtej „(mişcare de) rotire, învârtitură, bulboană, trâmbă", cf. şi bg. vărtež, din verb. a învârti care, probabil nu vine din sl. vrutěti, ci e mai vechi, fiindcă există şi v.ind. vartati "a roti, a învârti" . M. Vinereanu consideră termenul traco-dac din rad. i.-e. *uert- „a învârti, a roti". Unele specii de *Medicago* au păstaia răsucită în spirală. Fitonimul vârtejul-pământului pentru *Pedicularis verticillata* (semnalat întâia oară de botanistul Fl. Porcius în 1881[49]) este livresc, un pseudocalc după lat. verticillata.

Vechimea termenului de origine latină *pământ* se oglindește și în fitonimie care se dovedește, iată, un tezaur lingvistic de netăgăduit.

BIBLIOGRAPHY

Borza, Al.. *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.

Brâncuş, Gr., *Vocabularul autohton al limbii române*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

Butură, V., *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979.

Butură, V., *Enciclopedie de etnobotanică românească II. Credinţe şi obiceiuri despre plante*, Paris, 1988.

Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 2002.

Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea Românească", București, Editura Cartea Românească, 1931.

Dicționarul limbii române, (în XIX volume) București, Editura Academiei, 2010.

Drăgulescu, Constantin, *Dicționar de fitonime românești,* Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2014.

Drăgulescu, Constantin, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești,* Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2010.

Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu, *Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace,* Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2014.

Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu, *Contribuţii la cunoaşterea limbii geto-dacice. Denumirile dacice de plante*, Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga", 2000.

Gorovei, A., *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*, București, Editura Vestala, 2013.

Russu, I.I., *Etnogeneza românilor*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

[49] *Apud* C. Drăgulescu, *Dicționar explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2010.

Vinereanu, M., *Dicţionarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, 2009.

HOW TO TEACH THE WHOLE BEING IN THE 21ST CENTURY WORLD THE CASE OF SUGGESTOPAEDIA

Liliana Maruntelu, Assoc. Prof., PhD and Elena Dumitrascu, Assist. Prof., PhD
"Ovidius University of Constanța"

Abstract: The holistic approach encourages students to be confident and independent learners, the process of learning becoming a way of self-improvement that explicitly integrates both the self and the social context of learning and teaching, taking into account the needs of the individual learner in the interaction. Its premise is that the social context of the interaction is significant. According to it, the connections that take place within this social action are the foundation for developing critical learners together with experiential knowledge of learners and teachers who are supposed to improve the quality of the teaching situation and levels of achievement of learners. The case of Suggestopaedia is mentioned in this essay because of its impressive impact on the 20th and 21st century methodology of language acquisition, being a method that embraces the human being in all her/his integrity: body, mind and soul.

Keywords: Holistic learning, education, suggestopaedia, teaching method, learning techniques

1. Introduction

Both education and culture are the first law of a society. Education is the means of building human capacity in permanent progress and also the means of spiritual and material training of a community. This is because people are traditionally trained in arts, commerce, industry, politics, and in vices or virtues.

By definition education means moral psychological formation of the human being and later on intellectual training by transmitting a raw or neutral information. In this sense, our mental and moral life can evolve and progress to infinity. If intellectual progress achieved through training is a learning process, moral progress obtained through training and self-cultivation is a process of unlearning.

Unfortunately, education has turned into a mechanical ritual and a kind of brainwashing ceremonial , of dogmatic limitations, not leading to a recognition of values, to the usefulness and significance of ontological information.

Education should encourage self-education, learners being removed from the state of latency, of uselessness being motivated for the study not only theoretically or mentally, but also emotionally, morally and socially. Why a mechanical ritual? Because it promotes rote learning as an end in itself.

Individualized permanent education principle means that each individual is unique with his own natural tendencies of becoming and the gained knowledge are not definitive but relative, the main aim being both to capitalize at maximum the learner's genetic or spiritual dowry and to shape his personality from the socio-cultural perspective.

The reason of education consists in the formation of strong personalities with self and group awareness, with ethical and social responsibility of individual freedom, independent spirit and creative activity.

2. Holistic Education and the Present- Day World

Education can not be reduced only to a purely theoretical training, to a handcuffed dogmatic and impersonal thinking, to forms without substance, or false pseudo-cultural values or produced by retrograde socio-political antidemocratic attitudes where science is subordinated to some unilateral enslaving conception. Therefore learners need to capitalize their innate capacity of knowledge, their critical creative sense, both brain hemispheres expressing their own value judgments in one area or another.

In an overturned society where values have become mixed with non-values violating the law of hierarchy and positive selection, most people become a victim of the education system , of information determinacy, especially when education is subordinated to politics, being vitiated by social concept, by collective system of organization and human practice contrary to a deep reform and tributary to a state of inertia, of regression amid the psychology of materialist or defeatist life and of axiological war. In this case it is impossible for the individual values to be promoted.

Despite the fact that many aspects of education theory or methodology, the usefulness of information and really superior knowledge necessary to the transformation of human condition are obscured, every human individual, by his natural inclinations, by social environment and by reference to the family may cultivate his native qualities or capabilities through: 1. saturation; 2. hatching; 3. illumination; 4. creativity; 5. faith; 6.will; 7. conscience.

School is a nation's future and freedom of generations who are born in a society. True information, information theory, theory of knowledge, gnoseology, epistemology,the perception of ontological significance of information are ways to reach the truth of conscience of each individual and, as the Bible says, the truth leads to freedom. Initiatory mysteries and ways of steps of human cognition involving the evolution of conscience remain hidden so that human being become a victim of social indoctrination, of misinformation, becoming a product of the existing socio-political conditions. The conception of good and evil, universal moral precepts, knowledge of social requirements, training voluntary thinking, social behaviour are the synthetic product of school, family and environment.

Holistic education aims at freedom of the human mind. Only by voluntary thinking, moral faith, rational will, productive work, well-targeted socially, human being can raise his/her living standards. Freedom is freedom of the mind. Oppression is oppression of the mind. The mind is the important instrument of human survival. But the mind does not function under duress. Constraining paralyzes creativity and the mind can not be enslaved. When the mind is oppressed, rational thinking is stifled, what follows is the darkness of barbarism. But when people are free to think and to act and the mind is free, rebirth Enlightenment is possible.

Aristotle, John Locke,Thomas Jefferson, Adam Smith, Ludwig von Mises, Ayn Rand, William James glorified education and free thought.

The drama of education is that we do not have an objective knowledge of the subjective reality. Knowledge was directed more outward onto the surface of life and less towards the human subject who is the transforming factor of social realities.

Subjective qualities, everything that is exceptional from an individual, is not quantifiable by education system, on the contrary, any affirmation, beyond the restrictions of pedagogical practice is considered lack of conformity to the teacher and source of instability to collectivity.

With holistic education the education system changes , promoting the opposing ideas as part of the creative process of spiritual democracy. It is therefore necessary to encourage communication, self-definition and psychological self-knowledge of the learners.

The future society is the society of the great artists and people with moral sense. Holistic education will form people responsible for the information they hold, who are able to produce useful knowledge to improve human activity leading to a rebirth of humanist order. The true Man is the rational human man, harmoniously developed spiritually and physically. The true humanism has degenerated into a nihilist, hedonist and relativist humanism. The more rational human being is, the higher the improvement of his morality should be, the science of equilibrium being the science of life.

Human being must develop traits of kindness and altruism, eliminating aggressiveness and selfishness. Although today's modern civilization demands a more technical partial education, it is only a general humanist education that can form workers and technicians able to "recycle" themselves at all times, in accordance with the unceasing processes of technology and with the transformation of the modern world.

Universities must become true scientific communities based on communication and generalized competition of ideas, fostering creativity, heuristics, innovation, ability to work with private information and high precision, while having a holistic inclusive view of reality. By developing both brain hemispheres we will give birth to complete multipurpose personalities, to some scientists and cultivated people capable to unify and understand the various branches and scientific conceptions. In this order, the purpose of knowledge is the creation of a unitary science about man, by means of holistic education from which will be removed the existing dualism of natural and sociological sciences methods taking into account his biological nature as well as his social dimension.

A unified science of man will have to include all the special sciences through creative synthesis which should study all aspects of man and especially the existential human condition in society. Philosophy, sociology,ethics, aesthetics, education, psychology, political science, social rights, etc., should be combined with researches in the domains of medicine, psycho-physiology, neuroscience, genetics, etiology, trying to identify everything that is new without any individualistic preconception.

We affirm that the purpose of true, cultured, democratic, ethical participative education, i.e. holistic education, is the formation of the new man who has the following qualities:

- Scientific concepts about society.
- High moral individual and group conscience.
- The vocation of totality.
- Creative activity.
- The responsibility of using information.
- The rejection of nihilism, universal human cultivation.
- Cult for value, virtue, symbol and ideal.
- Knowledge based on the belief in a higher reality.

The old teaching style transmitted a totally different way of learning called rote memorization. When students apply this, they tend to organize ideas into boxes, keep subjects and concepts distinct, view concepts through one perspective aiming to learn through repetition, following few neural paths to the same idea.

In opposition with these learning attitudes what should a holistic teacher teach in his students? What is the student supposed to get as a new way of learning? He is going to be taught to organize ideas into webs, to interrelate subjects and concepts, to view concepts through many unique perspectives and senses, aiming to learn by relating, following many neural paths to the same idea.

Holism (Holos - in Greek- all, totally, whole) supports the idea that the properties of a system (biological, physical, social, economic, mental, linguistic), as a whole, can not be determined or explained individually. Instead, the system, as a whole, determines to a large extent how its constituent parts will behave. The principle of holism was synthesized by Aristotle in the Metaphysics thus: "The whole is more than the sum of its parts."

Johann Pestalozzi, the American Transcendentalists, Thoreau, Emerson and Alcott, the founders of "progressive" education – Francis Parker and John Dewey — and pioneers such as Maria Montessori and Rudolf Steiner, among others, all insisted that education should be understood as the art of cultivating the moral, emotional, physical, psychological and spiritual dimensions of the developing human being. During the 1970s, an emerging body of literature in science, philosophy and cultural history provided an overarching concept to describe this way of understanding education — a perspective known as *holism*. A holistic way of thinking seeks to encompass and integrate multiple layers of meaning and experience rather than defining human possibilities narrowly. Every individual is more than a future employee; every person's intelligence and abilities are far more complex than his or her scores on standardized tests.

Holistic education is a philosophy of education that starts from the premise that each person finds identity, role and purpose in life by connecting to community / society, nature and spiritual values.

What does a holistic approach to education involve?

1. Transformative training rather than the transmission of information ;
2. Making connections at the expense of knowledge fragmentation;
3. Cooperation more than competition;
4. Transdisciplinarity and multi / interdisciplinarity as curricular approaches;
5. The community as a time resource-saving solution for searching and research;
6. Collaborative training or metaeducation i.e. "I learn (student) by teaching others".
7. The significance of things ("big ideas") in contrast with the dissipation into "petty" issues

(it is not about those aspects of life that give charm but about approaching contents in curricula).

But holistic approach involves the achievement of a goal from emotional domain -the change of attitude - by switching from "perfection" to "best", from the educator's attitude of management and dictation to that of a facilitator of training and education processes and to the optimistic approach , hiding pessimism.

3. Suggestopaedia

As an extremely fast and thorough learning method Sugestopedia was drafted by the Bulgarian doctor and psychiatrist Gh. Lozanov in Sugestologie Institute in Sofia, in 1960. It allows the assimilation of factual material (static and descriptive words: phrases, numbers, dates, formulas and also broad idea systems) in any field. In dozens of mainstream schools in Bulgaria students learn in just two months the subjects of a school year, classes achieving spectacular "acceleration of studies." In the former Soviet Union the centers of sugestopedia are a current fact: the programs of language learning, based mainly on the manuals written by Alexo Novacovici, musician, actor and teacher, are completed in three months, four hours a day, during which students assimilate 6000 lexical units and structures of language, which is twice the active substance of a language.

The most noticeable characteristics of Suggestopedia are the decoration, furniture, and arrangement of the classroom, the use of music, and the authoritative behavior of the teacher. The

claims for suggestopedic learning are dramatic. "There is no sector of public life where suggestology would not be useful"[1].

Lozanov acknowledges ties in tradition to yoga and Soviet psychology. From raja-yoga he borrowed and modified techniques for altering states of consciousness and concentration, and the use of rhythmic breathing. From Soviet psychology Lozanov took the notion that all students can be taught a given subject matter at the same level of skill. Lozanov claims that his method works equally well whether or not students spend time on outside study. He promises success through Suggestopedia to the academically gifted and the ungifted alike.[2]

The suggestopaedic teaching-learning activity has also a very special structure:

1. Preparation: It refers to the arrangement of the room and to giving students information about what to expect in the course of the teaching.

2. Presentation: The students receive the materials for the first cycle. They are usually organized in dialogue form, with some explanations of vocabulary and grammar. From time to time are presented other materials, such as prose texts, songs, poems or grammar. After the entire text has been introduced, the *concert session* follows. This session has two parts: the active and the passive concert. During the active concert the students sit in their chairs with the texts in front of them. The teacher who is standing reads the text in the target language while an entire piece of classical music is playing in the background. During the passive concert, the students and the teacher are seated. The students have no texts to refer to. Only the materials presented in the session of the active concert are read in this stage.

3. Review and elaboration: Then the first revision of the materials takes place. Dr. Lozanov points out that the material must be read on the next day or at least within 48 hours after the passive concert. A "suggestopaedic" teacher requested by Suggestopaedia needs to have a special training as he is supposed to acquire a multitude of skills .[3]

5.Conclusion

The 21st century represents the century of the most impressive progress both in the psychological field and in the educational psychology field giving birth to the holistic approach of education together with the ideas of freedom and activism. The teaching methods have revived because of the discoveries in the neurological field as well as the connections with some spiritual techniques, one of them being Suggestopaedia.

It takes into consideration simultaneously, the biological, psychological and social aspects of the learner i.e. the reality of the global functioning of the human being. Scientists and international institutions confirmed its exceptional results in learning foreign languages and, as a result, it should determine changes in the world educational strategies.

References

1. Krishnamurti, J**. ,** *Education and the Significance of Life.* New York, NY: Harper & Brothers Publisher, 1953.

[1] Lozanov, G., Suggestology and Outlines of Suggestopedy, New York: Gordon & Breach, 1978 , p.2

[2]] Ibidem, p.67

[3] Lozanov, G., Suggestopaedia - Desuggestive Teaching. Communicative Method on the Level of the Hidden Reserves of the Human Mind, online edition, p.126

2. Lozanov, G., Suggestology and Outlines of Suggestopedy, New York: Gordon & Breach, 1978 .
3. Lozanov, G., Suggestopaedia - Desuggestive Teaching. Communicative Method on the Level of the Hidden Reserves of the Human Mind, online edition (www.vobs.at/ludescher/pdf%20files/SUGGESTOPAEDIA%20-%20book.pdf)
4. Sheila Ostender, Lynn Schroeder, Nancz Ostender, Tehnica învăţării rapide, Editura Amaltea, 2002.

THE ROMANIAN ORTHODOX CHURCH'S TREASURE IN MOSCOW

Claudiu Cotan
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: In August 1916, the Romanians joined the war under the diplomatic pressure of the Entente, fully confident that the military actions planned in the Balkans and Dobrudgea will provide the Romanian army the advantage of a fast offensive in Transylvania, the province that the Romanian Government wanted to join to the country after the conflicts ended. The military and political plans failed and the Romanians suffered defeats on the front of Transylvania and Dobrudgea. Afraid of the enemy's occupation, the Great Headquarters charged the director of the Museum of Art of Bucharest, Alexandru Tzingara Samurcas, to make the inventory of the precious church objects of the monasteries and churches of Romania to be saved from the hostilities of the war. Alexandru Tzingara Samurcas gathered the most important church objects of the monasteries of Moldova not to be devastated by the Russian soldiers. Samurcas started inventorying the church objects of the monasteries and churches of Muntenia, which were transported in chests to Iasi, to the seat of the Metropolitanate of Moldova and Suceava. The seven chests of precious church objects, expensive fabrics, icons lamps, crosses and silver and gold vessels were sent to Russia, together with the Treasure of the National Bank of Romania consisting of 93 tons of gold, as well as the queen's jewels and precious private treasures. Unfortunately, the communist authorities installed at Moscow confiscated Romania's Treasure and, in the course of time refused to talk about it. Today, only the diplomatic negotiations may give Romania the hope that this Treasure will ever come back to Bucharest.

Keywords: treasure, church objects, monastery, churches, war, abbot, metropolitan

Guvernul României a fost cuprins de teamă în toamna anului 1916, când Armata română, contrar aşteptărilor, a suferit înfrângeri în Transilvania şi Dobrogea. Reuşitele militare din luna august au fost repede înlocuite cu retragerea din faţa ofensivei militare declanşată de Puterilor Centrale. Zdrobită de puternica ofensivă germană şi austro-ungară, dar şi de victoriile bulgarilor din Dobrogea, Armata şi autorităţile româneşti în frunte cu regele Ferdinand s-au retras la Iaşi. O mare parte din ţara noastră a intrat sub ocupaţia duşmană. Pentru ca Tazaurul României să nu ajungă în mâna armatei duşmane s-a hotărât ca acesta să fie transportat la Iaşi şi apoi expediat în Rusia, la Moscova.

Premierul I. I. C. Brătianu a fost sfătuit de unii bancheri să nu accepte transportul, dar în cele din urmă Tezaurul Băncii Naţionale a României a luat drumul străinătăţii. Valoarea tezaurului în aur a fost de 314.580.456,84 de lei, conform declaraţiilor Băncii Naţionale a României. În acelaşi timp cu Tezaurul Băncii Naţionale au fost depuse, spre expediere, în două casete şi bijuteriile reginei Maria, menţionându-se în protocolul de preluare valoarea declarată de 7.000.000 de lei aur. Casetele purtau sigiliile Băncii Naţionale şi toate vagoanele au fost închise cu lacăte şi sigilate cu câte două sigilii, unul al guvernul imperial rus, iar celălalt al Băncii Naţionale a României. După încărcarea tezaurului a fost încheiat un protocol în trei exemplare originale: unul pentru reprezentantul rus, altul pentru ministrul român de finanţe, iar cel de al treilea pentru delegaţii Băncii. La 21 decembrie 1916, tezaurul a ajuns la Moscova, unde a fost

întocmit un protocol provizoriu de recepţie a casetelor ce au fost depozitate în Palatul Kremlin, într-un spaţiu al Băncii de Stat din Moscova. La 9 ianuarie delegaţii români şi cei ruşi au început operaţiunea de inventariere ce s-a încheiat la 4 februarie 1917. După inventariere s-a constatat că Tezaurul Băncii Naţionale a României era închis în 1738 de casete, la care se adougau şi cele două casete cu bijuteriile reginei. La 16 februarie 1917 s-a încheiat un protocol definitiv[1].

În iulie 1917 a fost trimis la Moscova cel de-al doilea transport al Băncii Naţionale a României, ce conţinea 188 de casete în valoare de 1.594.336.721,09 lei. De această dată s-au semnat două protocoale, unul de către Stanislav Poklensky Koziell, ministrul rus, N. Titulescu, ministrul de finanţe român şi delegaţii Băncii Naţionale, iar cel de-al doilea a fost semnat de către Stanislav Poklensky Koziell, N. Titulescu, C. Ionescu, directorul Casei de Depuneri, G. Zaharia, casier general şi N. Lupu, membru al Consiliului de Administraţie al Casei de Depuneri. Fiecare protocol a fost semnat în trei exemplare originale. Dacă pentru primul transport există justificarea necunoaşterii situaţiei politice de la Moscova, aprobarea celui de-al doilea transport a fost una dintre cele mai mari erori săvârşite de politicienii români în timpul Primului Război Mondial.

Gândul că va fi un război de durată a determinat Consiliul de Miniştrii să ia unele hotărâri legate de inventarierea materiilor prime, între care şi metalele ce se găseau în mănăstiri sau în biserici. În diferite arhive bisericeşti se mai păstrează rapoarte întocmite de protoierei care îl înştiinţau pe mitropolitul primat Conon Arămescu Donici de situaţiile existente în mănăstiri şi parohii, care în procese-verbale precizaseră ce obiecte de metal aveau în proprietate. De multe ori mănăstirile cereau ca obiectele din aramă să nu le fie confiscate de autorităţi, fiindu-le necesare activităţilor pe care acestea le desfăşurau pentru propria existenţă[2]. Stareţii şi stareţele mănăstirilor au înaintat Mitropoliei de la Bucureşti rapoarte cu privire la obiectele de aramă pe care acestea le aveau[3]. În timpul ocupaţiei germane, Mitropolia de la Bucureşti a cerut ca fiecare mănăstire şi biserică să întocmească procese-verbale cu bunurile şi obiectele bisericeşti de valoare pe care le aveau. În aceste documente au fost trecute inventarele cu iconele, vasele liturgice, candelabrele, candelele, sfeşnicele şi veşmintele de valoare. Cu ajutorul acestor inventare cunoaştem astăzi ce obiecte bisericeşti deţineau locaşurile ortodoxe în timpul războiului.

Ameninţarea ocupaţiei duşmane a determinat Marele Cartier General al Armatei române să treacă la salvarea obiectelor bisericeşti valoroase prin vechimea lor sau a celor confecţionate din metale preţioase, pe care să le transporte apoi într-un loc sigur. Situaţia din Moldova şi teama de soldaţii ruşi influenţaţi de propaganda bolşevică au făcut ca această acţiune să înceapă în mănăstirile moldoveneşti. În urma hotărârii Marelui Cartier General, delegatul Alexandru Tzigara Samurcaş a început inventarierea şi transportul în siguranţă a obiectelor de artă ce se găseau în bisericile şi mănăstirile ortodoxe. Samurcaş nota despre misiunea sa: „La 10/23 oct. ziua de naştere a reginei Maria, fiind la dejun la familia regală, suveranul, îngrijorat de cotropirea tot mai insistentă a trupelor ruseşti, temându-se ca ei, cunoscând valoarea odoarelor noastre bisericeşti să nu şi le însuşească, mă întrebă dacă aş consimţi să le salvez, începând cu locaşurile din Moldova, cele mai expuse unei eventuale cotropiri moscovite. Primind misiunea, a doua zi chiar, principele

[1] Viorica Moisuc, *Românii şi politica externă rusească. Un secol din istoria Tezaurului românesc „păstrat" la Moscova (Studiu şi Documente)*, Edit. Demiurg, Iaşi, 2013, p. 94; Vezi Mihai Gr. Romaşcanu, *Tezaurul român de la Moscova*, Edit. Globus, Bucureşti, 1934; Vezi Viorica Moisiuc, Ion Calafeteanu, C-tin Botoran, *Tezaurul României la Moscova. Documente (1916-1917)*, Edit. Globus, Bucureşti, 1993.

[2] Arhiva Naţională Istorică Centrală, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice (ANIC, MCIP), fond Direcţia Contabilităţii, Dosar nr. 223/1916, f. 18.

[3] ANIC, MCIP, fond Direcţia Contabilităţii, Dosar nr. 223/1916 (doc. 12 mai 1916), f. 33.

Carol conducându-mă la Casa Şcoalelor, unde era sediul comandamentului cercetaşilor, pe care îi conducea, îmi înmână „ordinul permanent nr. 30 al Şefului Stat Major General (sect. I Biroul operaţii) semnat de generalul Iliescu, prin care mă însărcina, din Înalt Ordin, „a inventaria şi transporta tezaurile mănăstirilor din ţară liberându-mi-se într-acest scop permisele de liberă circulaţie şi, înlesnirea mijloacelor pentru executarea însărcinării". A doua zi m-am prezentat generalului Prezan, comandantul Armatei de Nord, la Bacău, primind permisiile de circulaţie în limba română şi rusă, precum şi un soldat vorbind limba năvălitorilor, spre a nu fi expus să mi se rechiziţioneze automobilul, pus la dispoziţie de minister. Din referatul prezentat la 8/21 nov., şefului M. S. M. G. de la care emana însărcinarea, precum şi din celelalte procese-verbale încheiate la mănăstirile cercetate, dosarul cuprinzând 35 file ale actelor originale a fost înaintat şi Ministerului cultelor prin adresa Muzeului nr. 4, 6 nov. 1916, dar n-a fost înregistrat, după repetata mea insistenţă, decât în 22 martie 1917 sub nr. 45853"[4]. Arhiepiscopul catolic Raymund Netzhammer aminteşte şi el despre acest moment: „Cartierul General Român l-a mai însărcinat pe domnul profesor cu încă o chestiune extreme de important. Trebuia să colecteze comorile bisericilor şi mănăstirilor româneşti din Muntenia şi din Moldova pentru a fi puse în siguranţă. Cum însă punctele de vedere ale ministrului cultelor şi ale mitropolitului Moldovei nu corespundeau cu acelea ale prietenului meu şi cu ale celor care îi dăduseră această însărcinare, s-au ivit o serie de dificultăţi şi chiar scene"[5]. Prelatul catolic pomeneşte în memoriile sale de greutăţile pe care Samurcaş le-a întâmpinat în timpul misiunii sale, mai cu seamă la Mănăstirea Neamţ unde stareţul a refuzat să cedeze obiectele bisericeşti pe care le deţinea[6]. Stareţul Meletie a prezentat mitropolitului Pimen situaţia tensionată creată la Mănăstirea Neamţ odată de venirea delegatului Marelui Stat Major: „Subsemnatul având în vedere ordinul Înalt Prea Sfinţiei Voastre No 2287 din 13 iulie a.c. prin care ne ordonaţi că nu avem voie sub nici un cuvânt de a elibera nimănui, oricine ar fi şi orice calitate ar avea, obiecte şi odoare bisericeşti, decât în urma înţelegerei între Ministrul Cultelor, A. C. B. şi Sf. Mitropolie oficial comunicată stăreţiei în scris, şi deci am răspuns domnului Samurcaş că nu pot nimic a elibera şi nici nu arăt nimic fără ordinul Înaltei Kiriarhii şi a Casei Bisericei.

Atunci domnul Samurcaş supărându-se a mers la telefon şi a telegrafiat la Marele Cartier, că nu mă supun ordinului aşteptând deslegarea Sf. Mitropolii şi a Casei Bisericii şi cere desluşiri ce să facă...". Stareţul Meletie s-a opus acţiunii lui Samurcaş, dorind să aibe mai întâi aprobarea mitropolitului Pimen. Situaţia tensinată din Mănăstirea Neamţ a dus în final la arestarea stareţului: „În această aşteptare am fost până a doua zi la ora 11 cînd D-l Samurcaş din nou să prezintă în mânăstire însoţit de D-l Maior Kiriac, comandantul companiei de jandarmi din Piatra Neamţ, avînd pe lîngă ei încă trei jandarmi adică: şeful secţiei din Târgu-Neamţ, şeful postului Vânători şi un caporal....

Eu vazând forţa majoră la care nu puteam să mă opun, precum şi considerând, ca o comisie venită în regulă pentru tezaur, am răspuns, că deoarece aţi venit şi d-voastră voi preda tezaurul, după care am telegrafiat Înalt Prea Sfinţiei Voastre sub No 343 aducându-Vă la cunoştinţă că să ridică tezaurul mânăstirei. După aceasta am condus pe D-l Samurcaş la locul unde era depus tezaurul, de unde a ales ce a crezut mai de valoare şi aşezându-le în o ladă de

[4] Vezi Alexandru Tzigara-Samurcaş, *Memorii,* vol. II (1910-1918), Edit. „Grai şi suflet-Cultura Naţională", Bucureşti, 1999.
[5] Raymund Netzhammer, *Episcop în România*, vol. I, ediţie realizată de Nikolaus Netzhammer şi Krista Zach, trad. de George Guţu, Edit. Academiei Române, Bucureşti, 2005, p. 678.
[6] Vezi Meletie Mitrofor, *Istoria Sfintei Monastiri Neamţu în timpul marelui război 1916-1918*, Tipografia Mănăstirii Neamţu, 1927.

chiparos, s-a încheiat un proces verbal de obiectele ridicate...."[7]. Iritat de atitudinea lui Samurcaş, mitropolitul Pimen i-a adresat lui I. G. Duca, ministrului Cultelor şi Instrucţiunii Publice un protest vehement[8].

Pentru ridicarea odoarelor bisericeşti s-au întocmit procese-verbale la fiecare mănăstire sau biserică, cum a fost şi cazul Mănăstirii Slatina: „Azi, 30 octombrie 1916 subsemnaţii întruniţi în baza Ordinului Marelui Cartier General nr. 30 din 11 octombrie 1916 prin care Dl. Tzigara-Samurcaş este însărcinat a transporta tezaurile mânăstireşti ne-am întrunit în archondaria sfântei mânăstiri Slatina, jud. Suceava şi după ce am deschis ascunzătoarea din peretele paraclisului Sfântul Nicolai, unde odoarele erau ascunse, am ales ca mai de preţ următoarele odoare pe care delegatul guvernului le-a ridicat spre a le duce la loc de siguranţă în mod provizoriu. Aceste obiecte sunt: A. biserica mare: 1) una perdea cusută cu fir de la uşile împărăteşti; 2) una perdea mare cusută cu fir de la pridvor; 3) Două candele mici de argint. B. din paraclis: 4) cutia cu capul Sf. Grigore; 5) cristelniţa de argint; 6) un taler de argint; 7) chivot de argint; 8) una cruce mare de argint 1825; 9) o cutie cu sfinte vase de la mitr. Veneamin (4 bucăţi); 10) un engolpion; 11) trei cruci mici (una singură cu scaun); 12) un taler mic de argint; 13) una pereche naracliţe; 14) două perechi cercei de aur; 15) un panaghier; 16) în cutia Sf. Grigore o cruciuliţă cu Sf. Lemn..."[9].

În momentul sosirii lui Samurcaş la Agapia, stareţa mănăstirii a înaintat Mitropoliei Iaşilor următoarea informare: „Prezentându-se în această mânăstire D-l Tzigara-Samurcaş, Directorul Muzeului Naţional Bucureşti, la ora 9 seara şi venind deadreptul la stăreţia mânăstirii, ne-au arătat un Ordin al Marelui Cuartier General.... . La prima dată m-am opus spunând ca nu am Ordinul Înalt Prea Sfinţiei Voastre, şi chiar am făcut o telegramă spre a se da imediat Înalt Prea Sfinţiei Voastre, cum la oficiul din Tg. Neamţ se întâmpină totdeauna greutăţi cu darea telegramelor, aşa s-a întâmplat şi cu noi, neprimindu-ne telegrama până la 8 a doua zi, şi cum D-l Tzigara ne-a spus că D-lui trebuie numai decât să ridice antichităţile fiindcă nu are vreme de pierdut şi că dacă nu-l lăsăm de voie ridică cu forţa, fiindcă este autorizat prin Ordin Înalt şi că este însărcinat a transporta toate antichităţile de pe la mânăstiri la Iaşi să le predea la Mitropolie, atunci m-am decis a merge cu dânsul în biserică şi în faţa Consiliului şi-au luat după inventar obiectele specificate în procesul-verbal menţionat pe verso-pagină.... Stareţa Epraxia Demi[10]". Al. Tzigara Samurcaş a încheiat la Agapia un proces-verbal în care au fost trecute mai multe cruci, o Sfântă Evanghelie din 1646 cu coperţi de argint, o veche icoană cusută cu fir, un stihar diaconesc, două candele vechi de argint şi un stihar diaconesc[11].

La Mănăstirea Secu situaţia a fost cu totul diferită, deoarece stareţul nu a cedat tezaurul minţind că acesta ar fi fost transportat la Mitropolia de la Iaşi[12]. Astfel, obiectele bisericeşti deţinute de Mănăstirea Secu au fost salvate prin acţiunea curajoasă a stareţului Ilarion Bălăuţă.

În Arhiva Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei se găseşte următorul document legat de obiectele bisericeşti adunate şi predate Mitropoliei de la Iaşi: „Se constată prin acest jurnal că dl. Al. Tzigara-Samurcaş ... a depus la Mitropolia din Iaşi 7 lăzi numerotate de la 1 până Ia 7 inclusiv, legate cu cercuri de fier, şi care poartă în ceară sigiliu Muzeului de a Artă Naţională.

[7] ANIC, MCIP, fond Direcţia Contabilităţii, Dosar nr. 231/1916, f. 4, f. 21 – Copia Raportului nr. 357 din 26 octombrie 1916 al Stăreţiei Mănăstirii Neamţului.
[8] Arhiva Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Dosar nr. 81, Războiul 1916-1918, vol. I, doc. nr. 3687/3 noiembrie 1916.
[9] Viorica Moisuc, op. cit., p. 179.
[10] Arhiva Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Dosar nr. 81, Războiul 1916-1918, vol. I, Sfânta Mânastire Agapia, Judeţul Neamţ, doc. nr. 254/1916.
[11] Viorica Moisuc, op. cit., p. 180.
[12] Ibidem, p. 182.

Toate aceste lăzi, fără a se deschide, au fost depuse în vechea biserică Sfântul Gheorghe şi date în păstrarea marelui eclesiarh al Mitropoliei. Drept care s-a dresat acest jurnal în 4 exemplare, din care unul se va păstra în arhiva Cancelariei Mitropolitane, altul se va înainta Ministerului de Culte A.C.B., iar două s-au încredinţat d-lui Al. Tzigara-Samurcaş. Mare Eclesiarh, Policarp Leca"[13].

Obiecte bisericeşti valoroase au fost adunate şi din mănăstirile Mitropoliei Ungrovlahiei, ameninţată de ocupaţia germană. Astfel de obiecte s-au ridicat şi de la Mănăstirea Bistriţa, din judeţul Vâlcea. Printre obiectele de mare valoare care au fost adunate de la acestă mănăstire, procesul-verbal pomeneşte de o serie de cruci vechi, un chivot de argint, o Sfântă Evanghelie de argint din timpul domnitorului Constantin Brâncoveanu, o cădelniţă de argint, o cristelniţă de argint, o anaforniţă mare de argint, un engolpion de argint, 40 de nasturi auriţi, două mâini argintate ale unor sfintele moaşte, două candele de argint suflate cu aur, două sfeşnice de argint, două sfeşnice de argint aurit şi un policandru de argint[14]. De la Mănăstirea Horezu s-au ridicat: un potir aurit brâncovenesc, şapte candele de argint aurit, două ripide, o cădelniţă, o anaforniţă de argint, o steluţă aurită, două linguriţe de argint, două sfeşnice de argint aurit, mai multe veşminte vechi, o ladă de Braşov şi două covoare vechi[15]. Din procesul-verbal încheiat la 23 octombrie 1916, la Mănăstirea Dintr-un Lemn, aflăm că de aici au fost ridicate două Evanghelii cu coperţi de argint aurit, o anaforniţă de argint aurit, o cădelniţă de argint, o pereche de paftale de argint aurit şi câteva ţesături vechi[16].

O soartă diferită au avut bunurile Episcopiei Argeşului. Datorită ameninţării ofensivei germane, la 20 noiembrie 1916, obiectele bisericeşti şi sfintele moaşte ce aparţineau Episcopiei Argeşului au fost mutate la Mănăstirea Antim din Bucureşti, fost metoc al episcopiei. În Arhiva Sfântului Sinod se mai găseşte inventarul acestor obiecte care a fost făcut la 17 mai 1917[17]. Astfel, sfintele moaşte şi obiectele sacre de la Curtea de Argeş, de la Biserica Domnească şi de la Biserica episcopală, au fost transportate la Bucureşti şi aşezate la Antim pentru a fi salvate de ororile războiului. Moaştele Sfintei Filofteia, Mâna Sfântului Nifon, capetele Sfinţilor Nifon, Serghie, Vah şi cel al muceniţei Tatiana, toate aşezate în ferecături şi cutii de argint au fost aşezate în biserica Tuturor Sfinţilor din Mănăstirea Antim[18]. Aceste odoare împreună cu alte multe obiecte bisericeşti nu au luat, din fericire, drumul Rusiei cum s-a întâmplat cu tezaurul mănăstiresc strâns de Alexandru Ţigara Samurcaş şi trimis la Moscova, unde se găseşte şi astăzi. După aproape un an, la 20 august 1917, Sfintele Moaşte şi o parte din odoarele Episcopiei Argeşului au fost înapoiate Episcopiei Argeşului şi transportate la Curtea de Argeş cu un vagon special, însoţit de preotul Ovidiu Musceleanu, delegat din partea Cancelariei Sfântului Sinod şi Virgil Drăghiceanu, restauratorul Comisiei Monumentelor Istorice. Odoarele au fost primite de arhiereul Evghenie, locotenent al Episcopiei de Argeş şi de mai multi preoţi din oraş[19]. O parte dintre odoare au rămas la Bucureşti din dispoziţia Casei Bisericii condusă atunci de Grigore Pişculescu (Gala Galaction), ele neputând fi transportate. Astfel, chiar prin grija autorităţilor de ocupaţie germane, obiectele bisericeşti ale Episcopiei Argeşului nu s-au pierdut.

[13] Arhiva Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Dosar nr. 81, Războiul 1916-1918, vol. I, doc. nr. 2.415/3 noiembrie 1917; Constantin Claudiu Cotan, *Biserica Ortodoxă Română în timpul Primului Război Mondial*, Edit. Universitară, Bucureşti, 2015, pp. 113-119.
[14] Viorica Moisuc, op. cit., p. 183.
[15] Ibidem, p. 184.
[16] Ibidem, p. 186.
[17] Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 144/1917, f. 22; f. 33, f. v.
[18] Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 144 /1917, f. 33.
[19] Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 144 /1917, f. 43.

Pe lângă Tezaurul Băncii Naţionale au mai fost trimise în Rusia şi o parte din arhivele statului şi ale ministerelor, mai multe din picturile lui Grigorescu şi alte tablouri rare din pinacoteca statului, din Muzeul Kalinderul sau din colecţii particulare. La acestea se adaugă odoarele mănăstireşti din Moldova şi Muntenia, preţioasele manuscrise şi documente ale Academiei Române, 300 pergamente cu peceţi domneşti, 25 de volume manuscrise în limba română sau slavonă, dar şi "Răspunsul Mitropolitului Varlaam la Catehismul calvinesc". Alături de acestea a luat drumul Moscovei şi Tezaurul de la Pietroasele[20].

Despre aceste evenimente a consemnat şi Al. Tzigara-Samurcaş în memoriile sale: „Venind la Bucureşti cu obiectele salvate, m-am prezentat la 18 oct. principelui moştenitor, care mă autoriză a purcede de urgenţă la fel la M-tirile din Oltenia. De la Râmnicul Vâlcei, Horezu, Arnota, Tismana, M-rea Dintr-un lemn, Surpatele, Govora am procedat la fel ca în Moldova. La 24 oct. m-am îndreptat spre M-rea Cornetu unde n-am putut ajunge, căci, trecând de satul Călineşti, incendiat prin bombele inamice de pe celălalt mal al Oltului, am fost oprit la liniile de tragere ale artileriei noastre comandate de maiorul Panaitescu, generalul de mai târziu, care nu mi-a permis a merge mai departe, aflând că o bombă inamică pătrunsese turla bisericei. Trecând la M-rea Cozia, apoi la 25 oct. la Curtea de Argeş, de unde de îndată am ridicat Evanghelia ilustrată de regina Elisabeta. Cu un camion automobil, toate aceste obiecte au fost aduse la Bucureşti unde, de îndată, am procedat la inventarierea şi fotografierea lor.... Din păcate nu numai aceste odoare bisericeşti au fost pierdute, ci şi altele încă mai preţioase..."[21].

Interesant este faptul că autorităţile germane de ocupaţie nu au confiscat obiectele de artă sau cele din metale preţioase care au rămas în bisericile ortodoxe. Nevoia de metale pentru industria de război a determinat aceste autorităţi să ridice însă clopotele bisericilor şi mănăstirilor.

În urma înţelegerilor politice cu Rusia, în 1935, au fost restituite din acest tezaur arhivele statului român şi cele ale instituţiilor particulare, dar şi câteva bunuri bisericeşti, în special cărţi, în 1443 de lăzi. Cu această ocazie au fost restituite, cu unele lipsuri, documentele şi manuscrisele Academiei Române. În anul 1956 a fost retrocedat parţial Tezaurul de la Pietroasele (din secolul al IV-lea şi descoperit în secolul al XIX-lea), care este expus astăzi la Muzeul Naţional de Istorie al României. Împreună cu acest tezaur unic au mai fost repatriate în România 120 de tablouri semnate de Nicolae Grigorescu, mai multe obiecte bisericeşti, vase liturgice din aur și argint, cărți și miniaturi vechi, 156 de icoane, 495 de obiecte de cult religios şi 418 tapițerii. Din nefericire aceste bunuri nu au fost catalogate cu rigoare, astfel încât nu ştim cu precizie câte dintre obiectele bisericeşti au revenit în ţară. După anul 1989 s-a redeschis un nou dialog cu Rusia pentru dobândirea Tezaurului ţării noastre[22]. Cu această ocazie şi Patriarhia Română a întocmit un raport referitor la obiectele bisericeşti ce au fost transportate la Moscova, în dorinţa recuperării acestora.

Bibliografie:

[20] Mihail Gr. Romaşcanu, *Tezaurul român de la Moscova*, Edit. Globus, Bucureşti,1934, pp. 40-42.
[21] Vezi Alexandru Tzigara-Samurcaş, *Memorii,* vol. II (1910-1918), Edit. "Grai şi suflet-Cultura Naţională", Bucureşti, 1999.
[22] Vezi Ioan Scurtu, *Tezaurul României de la Moscova*, Edit. Enciclopedică, 2014.

Izvoare indedite:

Arhiva Naţională Istorică Centrală, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice (ANIC, MCIP), fond Direcţia Contabilităţii, Dosar nr. 223/1916.

Arhiva Naţională Istorică Centrală, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice (ANIC, MCIP), fond Direcţia Contabilităţii, Dosar nr. 231/1916 – Copia Raportului nr. 357 din 26 octombrie 1916 al Stăreţiei Mănăstirii Neamţului.

Arhiva Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Dosar nr. 81, Războiul 1916-1918, vol. I, doc. nr. 3687/3 noiembrie 1916.

Arhiva Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Dosar nr. 81, Războiul 1916-1918, vol. I, Sfânta Mânastire Agapia, Judeţul Neamţ, doc. nr. 254/1916.

Arhiva Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Dosar nr. 81, Războiul 1916-1918, doc. nr. 2.415/3 noiembrie 1917.

Izvoare edite:

Cotan, Claudiu Constantin, *Biserica Ortodoxă Română în timpul Primului Război Mondial*, Edit. Universitară, Bucureşti, 2015.

Meletie Mitrofor, *Istoria Sfintei Monastiri Neamţu în timpul marelui război 1916-1918*, Tipografia Mănăstirii Neamţu, 1927.

Moisuc, Viorica, *Românii şi politica externă rusească. Un secol din istoria Tezaurului românesc „păstrat" la Moscova (Studiu şi Documente)*, Edit. Demiurg, Iaşi, 2013.

Romaşcanu, Gr. Mihai, *Tezaurul român de la Moscova*, Edit. Globus, Bucureşti, 1934.

Moisiuc, Viorica, Calafeteanu Ion, Botoran, C-tin, *Tezaurul României la Moscova. Documente (1916-1917)*, Edit. Globus, Bucureşti, 1993.

Netzhammer Raymund, *Episcop în România*, vol. I, ediţie realizată de Nikolaus Netzhammer şi Krista Zach, trad. de George Guţu, Edit. Academiei Române, Bucureşti, 2005.

Scurtu, Ioan, *Tezaurul României de la Moscova*, Edit. Enciclopedică, 2014.

Tzigara-Samurcaş Alexandru, *Memorii*, vol. II (1910-1918), Edit. „Grai şi suflet-Cultura Naţională", Bucureşti, 1999.

AMERICANS ON SHAKESPEARE

Dragoș Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The paper is made up of two main sections: American authors about Shakespeare, including the "great battle" concerning the English bard, the doubters, who thought him either undemocratic and irrelevant, or whose authorship was questionable (Delia Bacon, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Walt Whitman, Mark Twain, Henry James), and the pro-Shakespeareans, who took him as a founder of American thought, literature and language (Washington Irving, J. F. Cooper, Alexis de Tocqueville, R. W. Emerson, H. D. Thoreau, W. D. Howells, T. S. Eliot, Isaac Asimov, Langston Hughes, Maya Angelou); and a second one on twentieth-century academic scholarship on the relationships between America and Shakespeare (L. W. Levine, M. D. Bristol, K. C. Sturgess, the Vaughans, J. Shapiro).

Keywords: Shakespeare, Americans, influence, criticism, appropriation, assimilation

> "For all the honor Englishmen render onto Shakespeare…,it is the North Americans who have shown the greatest passion of and industry in the production and preservation of Shakespeare…"
>
> Glen Loney and Patricia MacKay

Beginning with the 1800s and continuing for a little over a century, American/s (authors)—Peter Rawlings lists about sixty—may be divided into those who pleaded for new American voices, independent of the British, and for whom Shakespeare appeared as either undemocratic and irrelevant, or even questionable in his very existence (see, for instance, James Shapiro's Contested Will), and another—much larger—category who saw Shakespeare as a founder of American thought in general and American literature (including language) in particular.

A relevant starting point for introducing the first category is offered by an Ohio woman named Delia Salter Bacon (1811-1859) who, in 1857, published The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded, an almost unreadable book, long derided by scholars afterwards (n.b.), in which she attempted to prove that Shakespeare—"a stupid, illiterate, third-orate play actor"—could not have been the author of the plays attributed to him; they were written, instead, by a committee headed by Sir Francis Bacon (no relation), and including Walter Raleigh, Edmund Spenser and others. However, Nathaniel Hawthorne, then living in London (where the book was first published), wrote a preface to Delia Bacon's volume, where the great novelist and short-story teller, described her "truly heroic devotion of intellect and heart."

The Hawthorne connection is also present in Herman Melville's response to Shakespeare; in his Redburn (1849) one finds the celebrated quotation: "You cannot spill a drop of American

blood without spilling the blood of the whole world… Our ancestry is lost in the universal pageantry: and Caesar and Alfred, St. Paul and Luther, and Homer and Shakespeare are as much ours as Washington…" Moreover, Melville used Shakespearean devices (like formal stage directions and extended soliloquies in Moby Dick), plus Captain Ahab, who looks very much like a classic Shakespearean figure, "a great man brought down by his faults" (Carl F. Horde, 20003 Introduction to Moby Dick).

Still, only one year later, Melville proclaimed that America would have its own Shakespeares—one of them like Hawthorne--, but also possibly including himself; not before noting his great praise ("Hawthorne and His Mosses"): "Now it is that blackness in Shakespeare… that so fixes and fascinates me; /it/ furnishes the infinite obscure of his background…, against which Shakespeare plays his grandest conceits… In Shakespeare's tomb /"interred with his bones"/ lies infinitely more than Shakespeare ever wrote…"; however, further down: "Believe me, my friends, that men not very much inferior to Shakespeare, are this day being born on the banks of the Ohio… Shakespeare… is sure to be surpassed…"; and just one step backward: "…I do not say that Nathaniel of Salem is a greater than William of Avon, or as great. But the difference between the two men is by no means immeasurable. Not a very great deal more, and Nathaniel were William."

Also ambiguous, even self-contradictory, is Walt Whitman (see such references as Clifton Joseph Furness' 1932 Walt Whitman's Estimate of Shakespeare, and others by Richard Clarence Harrison and Paul A. Nelson) in a series of essays like "On Shakespeare's Greatness," Democratic Vistas, "A Thought on Shakespeare," "What Lurks behind Shakespeare's Plays?" in Specimen Days," "November Boughs" or his short poem "Shakespeare-Bacon's Cipher." One first becomes suspicious when Whitman describes Delia Bacon (supra) as "the sweetest, eloquentist, grandest woman… that America has so far produced" (she died in an asylum at 48, see Nelson). Still, "Shakespeare…, whoever he was (n.b.), was a great man…; he was a master artist, in a way—not in all ways, for he often fell down on his own wreckage…"; next, he reads Shakespeare's history plays and finds in them a defense of democracy," but "the great poems are poisonous to the life-blood of democracy," and "he will not do for fulfilling and satisfying modern and scientific and democratic American purposes," while "his comedies are altogether non-acceptable to America and Democracy"; consequently, "I am firm against Shakesper /sic/--I mean the Avon man, the actor," because his works were written by "some unsuspected author" (probably Edward de Vere or Francis Bacon): "Scarcely anything that is said of him is authorized."(see Mark Twain, infra) A complete picture of the Whitman-Shakespeare "relationship" may be found in the works (especially the nine volumes of Walt Whitman in Camden) of Whitman's friend, literary executor, and biographer Horace L. Traubel.

An easy passage to the next author is provided by James Russell Lowell, whose stance is rather moderate (in "Shakespeare Once More," for instance): knowing that "a wise skepticism is the first attribute of a good critic" and that "one thorn of experience is worth a whole wilderness

of warning," the "classroom poet" and Harvard professor (lectured on Dante, Chaucer, Cervantes, and Shakespeare) adopts an ironic tone in the 84 pages of his essay and becomes critical mostly of Shakespeare's "conventional English."

As far as Samuel Langhorne Clemens/Mark Twain is concerned, we may begin by showing that Anthony J. Berret wrote a whole book on Mark Twain and Shakespeare (1993), where he starts from Shakespeare's influence in general (actual, probable and possible) and then focuses on Shakespeare in Twain's masterpiece Adventures of Huckleberry Finn (1884).

Influenced by Delia Bacon, and believing, among others, that Milton, not Bunyan, wrote the Pilgrim's Progress and that Queen Elizabeth was a man, Twain thought Shakespeare did not write Shakespeare, as the man everybody talks and writes about had too limited a life experience, which disqualified him; so the true author of Shakespeare's plays was Francis Bacon.

Except for a lampoon about "The Killing of Julius Caesar 'Localized'" (typical Mark Twain signature), the Shakespeare authorship question is developed in detail in his 1909 "Is Shakespeare Dead?" Twain starts from facts, "verified facts, established facts, undisputed facts" about Shakespeare's birth, his illiterate parents, his marriage to Anne Hathaway and the birth of their first child within six months and of the twins in 1585, his departure to London, where he works as an actor and manager, his return to Stratford in 1610-11 (1613 in fact), the writing of his will and his death, which "was not an event."

Then follows Twain's sweeping rejection of Mr. Shakespeare as an author "who hasn't any history to record: "So far as any one knows and can prove, Shakespeare of Stratford-on-Avon never wrote a play in his life. So far as any one knows and can prove, he never wrote a letter in his life. So far as any one knows, he received only one letter in his life. So far as any one knows and can prove, Shakespeare of Stratford wrote only one poem in his life. This one is authentic. He did write that one—a fact that stands undisputed; he wrote the whole of it out of his own head. /This is outrageous!/ He commanded that his work of art be engraved upon his tomb, and he was obeyed. There it abides to this day. This is it:

Good friend of Iesus sake forbeare,

To dig the dust enclosed heare.

Bleste be ye man yt spares thes stones,

And curst be he yt moves my bones."

Still, the ending of the essay comes with an unexpected twist: "Shakespeare had no prominence while he lived, and none until he had been dead two or three generations… but the Works will endure until the last sun goes down."

Another Shakespeare-Twain relationship is illustrated in Huckleberry Finn: near the Arkansas-Missouri-Tennessee border, Jim and Huck take two on-the-run grafters aboard their raft—the "Duke" (of about thirty) and the "King"—the "rightful king of France" (about seventy), both of whom immediately advertize a play called The Thrilling Tragedy of the King's Camelopard or The Royal Nonesuch, a bawdy sham, which they rehearse on the raft, followed by their unsuccessful performance in front of the 'uncivilized" folk of Arkansas ("Ladies and children are not admitted" read the poster); and so, in Chapter 21 of the adventure novel, the Duke gives a "parody" of Hamlet's soliloquy in III 1 (mixed with fragments from other plays);

"To be or not to be, that is the bare bodkin

That makes calamity of so long life;

For who would fardels bear, till Birnam Wood do come to Dunsinane,

But that the feat of something after death

Murders the innocent sleep, great nature's second course,

And makes us rather sling the arrows of outrageous fortune

That fly to others we know not of.

There's the respect must give us pause…"

Richard III and Romeo and Juliet are also envisaged by the two frauds or "rapscallions"; thus, Shakespearean masterpieces "appropriated" for mocking purposes.

Our last author in the list of doubters is again more or less ambiguous; in an MA 2009 dissertation defended at the University of Nevada, Las Vegas, "Divine William" and the Master: The Influence of Shakespeare on the Novels of Henry James, Amy M. Green demonstrates that James knew and admired Shakespeare, who influenced the shaping of characters and thematic elements of plot in The Aspern Papers, "The Birthplace," The Portrait of a Lady, The Golden Bowl and The American; there is also a comparison between Miriam Rooth, the actress in The Tragic Muse and Constance in King John.

Still, as one critic notes (is it Edmund Wilson?), James had an "envious admiration" of Shakespeare, a mixture of praise and doubt; in this respect, one remembers his recasting (1903) of As You Like It in a Fleet Street setting ("The Papers"), the notations in English Hours (1905), the 1907 introduction to an edition of The Tempest, and—most importantly—the above mentioned story "The Birthplace"(19032), where a young couple get a job at Shakespeare's birthplace only to find themselves telling invented stories about the playwright, resulting in a witty satire on the excesses of bardolatry; Shakespeare is, in fact, never mentioned, except as "the supreme Mecca of the English speaking race." And in one of his Letters (ed. Leon Edel) James

speaks out: "I am sort of haunted by the conviction that the divine William is the biggest and most successful fraud ever practiced on a patient world."

Let us now hope that our next section can convincingly prove that the pro-Shakespeare trend among American writers (and not only) is much more consistent than that of the doubters. Our survey is, again, more or less chronological; the author of The Life and Voyages of Christopher Columbus (1828), Washington Irving, could not have overlooked how in 1609 "the still vexed Bermoothes" and the shipwreck of flag-ship "The Sea-Venture" gave the subject ("some of the elements of…") for Shakespeare's "wild and beautiful drama The Tempest" ("The Bermudas. A Shakespearian Research"); for him, the Bermudas were both "a most prodigious and enchanted place" and the "habitation of divells," and Irving also refers to Gonzalo's speech, where Shakespeare anticipates "the golden commonwealth"—"Had I a plantation on this isle, my Lord…" But Irving offers still another "research" in The Sketch-Book of Geoffrey Crayon (1820), "The Boar's Head Tavern, East Cheap: A Shakespearian Research," including his "mite of homage to the memory of the illustrious bard…, sweet Shakespeare…"; elsewhere in the book he writes about his visit at Stratford-on-Avon—the house, Shakespeare's chair, the grave and the inscription on it (see supra), then brief comments about Cymbeline, a scene in As You Like It, and the character of Falstaff.

Even more trenchant is James Fennimore Cooper in his 1833 Notions of the Americans (a travel narrative in the form of 38 letters written in praise of American democracy and a correction of the Europeans' mistaken notions): "Shakespeare is, of course, the great author of America, as he is of England, and I think he is quite as well relished here as there"; and again: "…the American has… just as good a right to claim Milton, and Shakespeare… for his countrymen, as an Englishman." (see also Edward P. Vandiver, Jr., "James Fennimore Cooper and Shakespeare," The Shakespeare Association Bulletin, vol.15, no.2, April 1940, pp.110-117). And one may also mention that Russian critic-theorist Belinski saw Cooper's Pathfinder as "a Shakespearean drama in the form of a novel."

Alexis de Tocqueville in his Democracy in America (1835—vol.I, 1840—vol.II) has his French pastoral images of Shakespeare in America: "There is hardly a pioneer's hut which does not contain a few odd volumes of Shakespeare. I remember reading the feudal drama of Henry V for the first time in a log cabin."(I, Ch.5)

Autobiographical—in another sense—is also Edgar Allan Poe's relationship with Shakespeare: in 1809, actor David Poe, Jr. and his wife, Poe's natural parents, were performing in King Lear, so when their son was born the same year, Edgar in the play became one of his names. Otherwise, Poe did not seem to have had much time to think or write about Shakespeare, though there is mention of a review of William Hazlitt's The Characters of Shakespeare, and an 1846 essay where he attacked those who ignorantly stood in awe of and worshiped his genius.

One of the best American critics of Shakespeare was certainly Ralph Waldo Emerson; there is a bad reproduction (2012) of a 1904 booklet titled Emerson and Shakespeare (De La More Press), which we did not use; what we could use were his Journals, his 1850 Representative Men and his 1856 English Traits (where Shakespeare is casually mentioned three times). Chronologically, the Journals give us Emerson's grand Shakespeare: "The great facts of history are four or five names, Homer-Phidias-Jesus-Shakespeare," and "Shakespeare is immeasurable" (1838); "Shakespeare, the first literary genius of the world, leans on the Bible…"(1839); "Shakespeare and Plato each sufficed for the culture of a nation"(1843); an 1848 lecture in London: "Shakespeare is nothing but a large utterance…; has no rival in the ages"; "There was never anything more excellent came from the human brain than the plays of Shakespeare"(1852); "Shakespeare puts us all out. No theory will account for him."(1864)…

But the relevant commentary (an argument which we do not plan to follow in all its implications) comes in "Shakespeare: or, The Poet," in Representative Men (1850), taken over in an 1864 speech; it was first read as a lecture in Exeter Hall, in London, June 1848. Emerson's "representative" poet, "the subtlest of authors," is "as much out of the category of eminent authors, as he is out of the crowd. He is inconceivably wise; the others, conceivably"; having "fathered… German literature" and "announcing new eras," Shakespeare's "mind is the horizon beyond which we do not see"; anticipating Harold Bloom by one-and-a-half centuries, Emerson thinks "he wrote the airs for all our modern music; he wrote the texts of modern life…; he drew the man of England and Europe; the father of the man in America"; and this seems almost more than enough; only Emerson ends his essay in a characteristically Transcendentalist manner: "Shakespeare, Homer, Dante, Chaucer saw the splendor of meaning that plays over the visible world…"—which is all the great thinkers and writers do.

Emerson's disciple, Thoreau, unsurprisingly wrote a poem, "The Summer Rain," where

"Plutarch was good, and so was Homer too,

Our Shakespeare's life were rich to live again…

Tell Shakespeare to attend some leisure hour…,"

and another one, about the "Avon Stream," where, once more, Shakespeare is seen side by side with Jesus. An 1836 unpublished essay makes again the case for "our Shakespeare": "Milton and Shakespeare… have done and are still doing… much for the advancement of literature, and the establishment of a pure and nervous language, on this as on the other side of the water."

Except for the monumental Complete Works of Shakespeare, edited with Evert Augustus Duykinck, William Cullen Bryant, another "fireside" or "classroom" poet and translator of Homer is often remembered for his 1872 "On the Unveiling of Shakespeare's Statue in Central Park" (erected Nov. 25, 1864—Shakespeare birth anniversary), and where, in 1911, Bryant himself was to have his statue erected; also worth noting is that the money for the statue had

come from a benefit performance of Julius Caesar at "The Winter Garden Theater," in a distribution including Edwin Booth (Brutus), Junius Brutus Booth, Jr. (Cassius) and (n.b.) John Wilkes Booth (Mark Antony). For the dedication eight years later, Bryant found it fit to compare Shakespeare to the giant Sequoia trees or "the cataract of Niagara," plus other superlatives (immortal, great mind, creative imagination, vigorous reason, comprehensive wisdom…) in a rhetoric that hardly does justice to his subject (Bryant was seventy-eight).

Recluse Emily Dickinson may have had a Shakespeare edition in her father's library in Amherst (Finnerty even believes Edward Dickinson may have purchased the 1842 eight-volume pictorial edition from the editor, Charles Knight), so in her "Drama's Vitalest Expression Is the Common Day" she argues for the obvious, i.e. ordinary life is superior to Shakespeare, so—

"'Hamlet' to himself were Hamlet—

Had not Shakespeare wrote—

Though the 'Romeo' left no record

Of his Juliet…"

Then the same Paraic Finnerty lets us know that Dickinson's letters "abound" with hyperbolic references to Shakespeare and his works and that her poems contain many allusions to his writings; and, for now, we shall just leave it at that.

Abraham Lincoln (like George Washington, John Adams, Thomas Jefferson, John Quincy Adams before him, and like Harry S. Truman, John F. Kennedy, Ronald Reagan and Bill Clinton after) was a great reader of Shakespeare, with a special affinity for Macbeth, and (son Robert's testimony) he constantly carried around a volume of the plays; he had read Shakespeare in his early years, and later used to recite passages from King John (after his son, Willie died), Macbeth or even Julius Caesar, a play that helped shape the thinking of his killer, John Wilkes Booth. As Michael W. Kauffman wrote a whole book about the Booths, we can just mention that the British actors had arrived in California in the 1848 Gold Rush, with versions of The Taming of the Shrew, Othello and Hamlet on a redwood stump; the Shakespeare star Junius Brutus Booth (an admirer of Lincoln) took his Hamlet to San Francisco in 1851; his three sons, John Wilkes (who hated Lincoln and saw him as a tyrant, as a Julius Caesar), Junius Jr. and Edwin also toured in the South and Mid-Atlantic; in April 1865 John Wilkes, who had appeared in many Shakespeare plays, shot and killed Lincoln; the Folger Shakespeare Library houses a lithograph—"The Martyr of Liberty"--depicting Wilkes shooting Lincoln, with this quotation:

"Macbeth: Besides, this Duncan

Hath borne his faculties so meek; hath been

So clear in his great office, that his virtues

Will plead, like angels, trumpet-tongued, against

The deep damnation of his taking off…" (Macbeth, I 7)

Any observant reader will readily notice that this lengthy paragraph is not about Lincoln on Shakespeare, but rather about the great President and his Shakespearean destiny.

A Shakespeare scholar, clergyman, mystic, and poet, a member of the Emerson/Thoreau Transcendentalist Club, Jones Very (Poems and Essays, 1886, posthumously) was mindful in 1864 and wrote "On the Three Hundredth Anniversary of Shakespeare's Birthday," alongside many Shakespearean sonnets, plus other essays; in fact, his mental breakdown came as he was completing one such essay: "Macbeth is contending with the realities of this world, Hamlet with those of the next."

William Dean Howells (who died in 1920) confessed of an early familiarity with Shakespeare, acknowledged his considerable debt to the English bard, and wrote many "imitations of Shakespeare"; writing about Homer, Dante, and Shakespeare, Howells declared his "worship of Shakespeare," as "the creation of Shakespeare was as great as the creation of a planet"; still, his 1881 novel A Fearful Responsibility, contains an ambivalent remark concerning authorship (see his "Shakespeare" in Shapiro, 2014, pp.239-245).

Along with great authors who borrowed titles from Shakespeare (Faulkner, Steinbeck, Vonnegut…, and with whom we dealt in another paper,), the American twentieth century seems to go beyond this battle over the bard's destiny across the ocean and focus on what was really important in his work for modernists and postmodernists. Quite a number of scholarly writings indicate that Eliot/Shakespeare is the main subject here; these are: T. S. Eliot and Shakespeare by Phillip L. Marcus, T. S. Eliot on Shakespeare by Charles Warren (see also his Shakespeare lectures), John P. McCombe's essay on Eliot's poetic allusions to Shakespeare, Jason Harding's "T. S. Eliot's Shakespeare," David Galeson on "…T. S. Eliot Reads Shakespeare…"; and, indirectly, David Lodge's novel Small World, where a young academic seeks to impress with a pretentious MA thesis on "The Influence of T. E. Eliot on Shakespeare." All these seem to suggest that Eliot invented Shakespeare for the modern world; he recognized Shakespeare as the greatest of poets and dramatists ("Dante and Shakespeare divide the modern world between them. There is no third…"), and there are references to his work throughout Eliot's life; in "The Love Song of J. Alfred Prufrock" ("No! I am not Prince Hamlet…"), in The Waste Land and The Four Quartets, with the 1930 "Marina"as a short Shakespearean masterpiece; essay-wise, there is the controversial "Hamlet and His Problems," with the "objective correlative" theory (in The Sacred Wood), an address on "Shakespeare and the Stoicism of Seneca," several comments on Coriolanus a.s.o.

Stray references to Shakespeare come from all corners, as it were, in this century, so an exhaustive survey would require volumes, and would include, at random, F. Scott Fitzgerald, W.

C. Williams, Robert Frost, James Thurber, George Santayana, Raymond Chandler…; still, our choice/s are three writers who stand out with their striking "hypotheses." First come Isaac Asimov with his 1954 time travel story "The Immortal Bard": a professor of physics, Phineas Welch, can bring back "the spirit" of Shakespeare, who gets enrolled in an evening course about himself given by Professor Robertson; at the exam about his own life and work, Shakespeare (his spirit!?) gets flunked. A little earlier (1942), Langston Hughes writes Shakespeare in Harlem, a book of light verse, with this title poem:

"Hey ninny neigh!

And a hey nonny noe!

Where, oh, where

Did my sweet mama go?

Hey ninny neigh,

With a tra-la-la-la!

They say your sweet mama

Went home to her ma."

And, as if this were not enough, Maya Angelou, after reading "Sonnet 29" ("When in disgrace with fortune and men's eyes/I all alone beweep my outcast state…," plus "curse my fate" and "myself almost despising" further on), in which the speaker bemoans his status as an outcast and failure, concludes, in a January 2013 lecture, that "Shakespeare must be a black girl."

The same twentieth century and the beginning of the twenty-first come as a period that seems to have been ripe for (academic) scholarship on the subject; this was certainly prepared by the American Shakespeare associations and societies, Shakespeare magazines, conferences, anniversaries, editions…, accompanied by such anthologies and histories of Shakespeare criticism as those of Alfred van Rensslaer Westfall, Ed. E. Bloom, Arthur Eastman, Paul N. Siegel, Dympna Callighan (a "Feminist Companion"), Russ McDonald, Patricia Parker and Geoffrey Hartman, Michael Taylor, Steven Greenblatt…

We will look here at six recent authors who provide, most likely, all the material any scholar on the topic would need; first in our list is Lawrence W. Levine, whose 1984 "William Shakespeare and the American People: A Study in Cultural Transformation" begins with 19th-century Americans "mutilating" (i.e. making their own) such plays as Hamlet (see Twain) or Richard III (lampooned in such versions as Bad Dicky) or travesties of Othello, The Taming of the Shrew, Romeo and Juliet... Levine then goes on to mention "numberless performances" of

Shakespeare's plays, the bard's position as part of American popular culture, where he was met with both approval and disapproval; and he moves his research into the twentieth century as "Shakespeare's relationship to the American people was always in flux, always changing."(p.48) And this is the "transformation" he had in mind from his very title. Shakespeare in schoolbooks, Shakespeare in American political life, Shakespeare and ideology, problems with editions of his works… and other such "factors" follow, "probing… into Shakespeare's transformation," especially one "from a playwright for the general public into one for a specific audience…"(p.58)Levine proposes next (1988) a Shakespeare between "highbrow" and "lowbrow" forms of American culture (he describes the phenomenon as a "highbrow/lowbrow split"), an elaboration of his previous thesis, in fact: lowbrow and highbrow go more or less together (regarding performances) until the late 1800s (plays accompanied by songs, dances, and farces in minstrel shows) and then Shakespeare becomes a commodity for upper-class audiences and university scholars; Levine is still interested in the process of cultural change in America.

The interaction between Shakespeare and American culture is also the subject of Michael D. Bristol's 1990 Shakespeare's America. America's Shakespeare, a challenging blend of social history and literary criticism, based upon the relationship between ideology and criticism (especially in the 20th-century with its emphases on liberalism and neo-conservatism and with Shakespeare at the center of a complex cultural and ideological production).

The basic claim behind Christy Desmet and Robert Sawyer's 1990 Shakespeare and Appropriation. (Accents on Shakespeare) is also central to the premise of our paper: "The vitality of our culture is still often measured by the status Shakespeare has within it…"; and this status is given by poems, plays, novels, stories…, videos and movies from the 19th- and 20th-centuries in which Shakespeare is culturally "appropriated"; contributors include, alongside the two editors, Ivo Kamps, Terrence Hawks, Georgiana Ziegler, Lisa S. Starks, Richard Finkelstein, Gary Taylor…, who discuss the central topic with reference to the major plays.

And so we move into the 21st century, with other "accents" on the appropriation of Shakespeare in America in Kim C. Sturgess's 2004 Shakespeare and the American Nation. Its first part documents (literary pieces, speeches, newspaper articles, travelers' tales, actors' testimonies…) "the paradox of this appropriation of Shakespeare"(p.8) and its second part analyzes this appropriation in the late 18th and early 19th centuries (Joseph Hopkinson's first edition of the plays in 1795, interest in Shakespeare from such prominent personalities as John Adams and Thomas Jefferson, the Shakespeare addiction in the Jacksonian era, then Lincoln and Shakespeare, Shakespeare in schoolbooks (again), "dissenting voices," like that of Melville, the authorship controversy (Delia Bacon), the coming on stage of Henry Clay Folger and the famous library on Capitol Hill, with "its seventy-nine copies of the important First Folio /that/ help confirm the special position of Shakespeare within the tradition of the American nation."

Eight years later, Alden Vaughan and Virginia Mason Vaughan come out with their Shakespeare in America, and one already expect repetitions of topics and themes: the authors'

attention to theater history, publication history and criticism, doubled by their emphasis on four America-Shakespeare themes: a utilitarian approach to the plays in the 18th and 19th centuries; collecting, editing and adapting Shakespeare; making Shakespeare accessible by means of education in public schools and theaters; and having fun with Shakespeare (parodies, spoofs, travesties and other kitsch, followed by films, musicals and "radical adaptations" on stage, screen and paper.

At long last, our concise repetition of these repetitions on the topic ends with Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now, a massive 724-page volume, edited by James Shapiro in 2014. Shapiro's two main conceptual poles are, chronologically, assimilation and influence (which, might, together, equal appropriation) into/on literature, politics, entertainment. The editor's first asset (also the author of One Year in the Life of Shakespeare, 1599, Contested Will: Who Wrote Shakespeare? and Rival Playwrights…) is, again, the impressive collection of documents of all types (accompanied by informative headnotes) and coming from the most diverse sources (four American Presidents, including the foreword by Bill Clinton, poets, actors, critics, anonymous writers…) Shapiro's anthology (71 pieces) also touches upon the topic of the "battle" over "our Shakespeare" and the "lowbrow/highbrow" dispute as it traces the evolution of a national anxiety as to whether Shakespeare is or is not America's adopted national poet; what seems to be winning the upper hand is Shapiro's implicit argument for a distinctly American Shakespeare, an author who provided Americans with possibilities of reading events in their history through an understanding of his plays:"the history of Shakespeare in America is also the history of America itself."(Introduction/our conclusion).

REFERENCES

Bristol, Frank M., Shakespeare and America (Chicago: Hollister & Bro., 1898, Repr.2013);
Bristol, Michael E., Shakespeare's America. America's Shakespeare (New York: Routledge, 1990);
Broqua, Vincent, "American Shakespeare: Introduction,"http://transatlantica.revues.org/4878;
David Galenson: Recognizing That Poets Don't Peak Early: T. S. Eliot Reads Shakespeare, www.huffingtonpost.com/david-galensons/recognizing...;
Desmet, Christy and Robert Sawyer, eds., Shakespeare and Appropriation (Accents on Shakespeare) (London: Routledge, 1999);
Dunn Esther Cloudman, Shakespeare in America (New York: Macmillan, 1939);
Emerson, R.W., "Shakespeare; Or, The Poet," readbookonline.net/readOnLine/7601;
Emily Dickinson's Shakespeare, Paraic Finnerty, muse.jhu.edu>/Browse>Literature;
Erickson, Peter, Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves (Berkeley: UCL Press, 1994);
Gayley, Charles Mills, Shakespeare and the Founders of Liberty in America (New York: Macmillan, 1917/Repr.2012);
How Is America Mentioned in Shakespeare's Plays?, http://wwwshakespeareinamerica.org/fea...

Kauffman, Michael W., American Brutus: John Wilkes Booth and the Lincoln Conspiracies (New York: Random House, 2004);
Knorts, Karl, Shakespeare in Amerika (Berlin: Theodor Hoffman, 1882);
Koon, H. W., How Shakespeare Won the West… (Jefferson, NC: MacFarland & Co., 1925);
Levine, Lawrence W., Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America (Cambridge, MA: Harvard UP, 1988);
Levine, L.W., "William Shakespeare and the American People: A Study in Cultural Transformation," The American Historical Review, Vol.89, No.1 (Feb.1984), pp.34-66;
Loney, Glen and Patricia MacKay, The Shakespeare Complex(New York: Drama Book…,1975);
Rowlings, Peter, ed., Americans on Shakespeare, 1776-1914 (Brookfield ,VT: Ashgate, 1999);
Shapiro, James, Contested Will: Who Wrote Shakespeare? (New York: Simon & Schuster,2010);
Shapiro, James, ed., Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now (New York: Library of America, 2014);
Shattuck, Charles H., Shakespeare on the American Stage: From the Hallams to Edwin Booth (Washington, D. C.: Folger Shakespeare Library, 1976);
Sturgess, Kim C., Shakespeare and the American Nation (Cambridge: CUP, 2004);
Taylor, Michael, Shakespeare Criticism in the Twentieth Century (Oxford: OUP, 2001);
Teague, Frances, Shakespeare and the American Popular Stage (Cambridge: CUP, 2006);
Thaler, Alwin, Shakespeare and Democracy (Knoxville,TN: Univ.of Tennessee Press, 1941);
Thorndike, A. H., Shakespeare in America (London: Oxford University Press, 1927/Repr.1974);
Vaughan, Virginia Mason and Alden Vaughan, eds., Shakespeare in American Life (Washington, D.C.: The Folger Shakespeare Library, 2007);
Walkowitz, Rebecca L., "Shakespeare in Harlem…, Langston Hughes," rcl.rutgers.edu/~walkowitz/pubs/Hughes.pdf.;
Westfall, Alfred Van Rensslaer, American Shakespeare Criticism, 1604-1865 (New York: H. W. Wilson, 1939).

THE ANGEOLOGY IN MIHAI EMINESCU'S CREATION

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: The subject of female angels has long fascinated mankind, not just believers, but also artists, poets, musicians. The purpose of this study is to give an essential overview of what Mihai Eminescu would have the model readers to know about the female angels and demons based upon what it is actually contained in his literary work. Mihai Eminescu also inaugurated a tradition of writing with and about angels in Romanian literature, following the example of Dante Alighieri and John Milton, a tradition respected in the XX th century by Vasile Voiculescu, Nichita Stănescu, Fănuş Neagu, George Şovu, Andrei Pleşu and so many other important Romanian writers.

Keywords: angel, demon, Mihai Eminescu's angeology, stereotype

1. Icoana numelui sau de ce poetul „trebuia să poarte un nume" (în spiritul lui Marin Sorescu)

Mihail Eminescu era al șaptelea din cei 11 copii ai familiei formată din Raluca, născută Iuraşcu şi Gheorghe Eminovici, familie care a hotărât că numele Arhanghelului Mihail din învățăturile creștine, evreiești și islamice (ebraică מִיכָאֵל; greacă *Μιχαήλ*; latină *Michael* sau *Míchaël*; arabă ميخائيل, *Mīkhā'īl*) este cel care îi va călăuzi destinul fiului lor. Provenit din expresia ebraică מיכאל / מִיכָאֵל / Mical / Michael/, având înțelesul întrebării retorice „Cine este precum / asemenea lui Dumnezeu? care se aseamănă cu Dumnezeu?", de obicei, răspunsul la această întrebare este că nimeni nu se poate asemăna cu Dumnezeu. Copilul al cărui destin fusese protejat de numele Arhanghelului Mihail se va dovedi un căutător de adevăr şi de înțelepciune, cu o inteligență sclipitoare şi neconvențională, înzestrat cu o mare inventivitate şi cu o finețe a spiritului de analiză. În familia de cărturari din care făcea parte se ivise o minte deschisă şi devotată spiritului filosofic de cercetare a noilor cărări ale cunoaşterii, de incursiune neconvențională în lumea spiritualității religioase, un copil cu o sensibilitate şi o profunzime spirituală în veșnic dialog interior din care va triumfa exercițiul mental al detașării independente prin introvertire şi excentricitate, forța motivată şi hotărârea care îi vor crea dovezile de curaj, nevoile de confruntare, încăpățânarea de a impune adevărul, dreptatea şi justiția, oferind modelul unei existențe lipsite de compromis. Era înzestrat cu o căldură sufletească ce radia compasiune, încredere, speranță şi iubire. Era un spirit extrem de responsabil şi capabil de sacrificiu.

Icoană ortodoxă înfăţişând cele nouă ordine îngereşti

Faptul că numele-i fusese ales cu grijă ar putea fi pus în legătură cu tradiția creștină ortodoxă a familiei în care existau nenumărați monahi şi monahii, cunoscători ai puterii numelui creator asupra tiparului destinului. Pe data de 21 ianuarie 1850, la biserica „Adormirea Maicii Domnului“ din Botoșani (ridicată în anul 1552 de doamna Elena Rareș, fiind zidită inițial în stilul bisericilor lui Stefan cel Mare şi devenind catedrala orașului) se va marca pentru veșnicie botezul pruncului Mihail Eminescu. Prenumele Mihail / Mihai a fost utilizat de-a lungul vremii în mai multe semnături ale lui Eminescu: M. Emineviciŭ (*La mormântul lui Aron Pumnul*, 1866), M. Eminescu, Mihail Eminescu, Mihai Eminescu, Eminescu, M.E. Poetul a semnat rapoartele de revizor școlar, corespondența cu ministerul, M. Eminescu. Scrisorile private, cele către părinți, frați şi surori – Mihai, către alții – Eminescu, M. Eminescu, iar scrisorile adresate Veronicăi: Eminescu, Mihai, Emin, Gajus/Gaius, M. Eminescu. Publicistica anterioară „Timpului” e semnată M. Eminescu, M.E. şi cu pseudonimul Varro (16 articole şi documente), la „Timpul”, exista regula asumării redacționale, fără semnătură. Tot aici, există şi texte semnate: M. Eminescu, M.E. şi cu pseudonimul Fantasio, pentru ca sporadicele colaborări de după 1883, la „*România liberă*” şi la „*Fântâna Blanduziei*” să apară doar cu inițiale. Ediția princeps e avizată de Titu Maiorescu, sub titlul Mihail Eminescu, *Poesii*, 1884, dar ieşită de sub tipar în decembrie 1883. Multe ediții, până în anii ’30 ai secolului trecut, sunt semnate Mihail Eminescu, în alternanță cu M. Eminescu, prima ediție semnată Mihai Eminescu fiind cea a lui Constantin Botez din 1933. Numele Mihai Eminescu apare și în traducerile în bulgară și maghiară din 1933 (Eminescu, Mihai (1850-1889) Hiperion : [poem] Dobrič, editură f.n., 1933 Kolev, Boris (trad.) Minčev, D. N (pref.) Popov, At. Pav (il.) și Mihai Eminescu, autor adăugat în *Napkelettot napnyugatig* : [antologie] / *De la răsărit la apus,* titlu tradus/ Gara Akos (antolog), Cluj-Napoca (Kolozsvár), editura Minerva,1933 hunrum) De asemenea în 1933 apărea și Eminescu, Mihai (1850-1889) *Luceafărul* editat de H. Ficher-Galați, ediție în miniatură Bucureşti Editură [s.n.] 1933 cu mențiunea : Această carte, cea mai mică ce s-a tipărit vreodată în Ţara Românească, este executată în tiparnița lui H. Ficher-Galați, cu literă "Diamant", culeasă de zețarul M. Lender şi dată la iveală în ziua de 20 mai, 1933 Fischer-Galați, Stephen (ed.) Lender, M. (tip.) Începând cu George Călinescu *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), *Opera lui Mihai Eminescu* (1934) şi Perpessicius (1939), prenumele *Mihai* este consacrat definitiv, opțiunea fiind îndreptățită de preferința poetului şi a celor din familie, dar şi a prietenilor, pentru *Mihai*. Într-unul dintre cele trei articole, dedicate memoriei lui Eminescu (*În Nirvana*, 1889), I.L. Caragiale își amintește că, în clipa când l-a cunoscut pe poet (prin 1868-1869), acesta s-a recomandat *Mihail Eminescu*. Cu timpul, numele de familie a devenit mai important decât cel de botez, şi când spui Eminescu toată lumea se gândește la autorul volumelor semnate fie Mihai, fie Mihail, fără să-şi pună problema diferenței. Totuși, în ultimul deceniu numele de Mihail a revenit în titulatura eminesciană în diversele studii şi volume dedicate autorului. Un studiu bibliografic ad-hoc efectuat pe titlurile materialele disponibile în catalogul electronic al Bibliotecii Academiei Române ne

Adormirea Maicii Domnului de **Francesco Botticini ,** National Gallery London, ilustrează cele trei ierarhii şi nouă ordine de îngeri

arată că din 195 de poziții, frecvența numelui Mihail în titlurile volumelor de şi despre Eminescu are un număr de 58, adică o proporție de 29, 74% între 1884 şi 2009.

Numele este impregnat de esență. Despre tendința de a investi obiectele din mediul înconjurător cu anumite calități speciale care se numește esențialism psihologic sau „magie simpatetică" a scris George Frazer. Ea e ilustrată în două moduri: prin legea similarității ca magie homeopatică sau prin legea contagiunii ca magie contagioasă. Protectorul numelui său, arhanghelului Mihail, arhistrategul divin i-a statornicit destinul, în sensul în care l-a ajutat să nu uite niciodată şi să scrie despre cele din lumea veşnică a înălțimilor cerești nepieritoare. Eminescu, cel care la vârsta adolescenței pleca la seminarul de la Blaj pentru a-şi desăvârşi chemarea, știa că în concepția biblică există trei ceruri: primul este cerul atmosferic (*Geneza* 1, 6-8; *Psalmul* 104, 12), al doilea este cerul sideral, spaţiul cosmic (*Psalmul* 8, 3) şi al treilea cer este locul în care se găseşte tronul lui Dumnezeu şi îngerii Săi, locul de unde El guvernează întregul Univers (2 *Corinteni* 12, 2). Există, după Sfântul Dionisie Smeritul şi Areopagitul în *De Coelesti Hierarchia* (secolul V), la Sfântul Grigore cel Mare în *Homilia* (secolul VI), la Sfântul Isidor din Sevilia în *Etymologiae* (secolul VII) şapte ordine, nouă ranguri sau trepte sau coruri sau cete de îngeri şi trei triade, ființe care viețuiesc după diverse surse ale tradiției într-o anumită ierarhie tripartită. În *Vechiul Testament* prima sferă este a celor trei preaînalte ordine angelice: *Serafimii* (Ulehuiah, Jeliel, Sitael, Mahsiah, Lelahel, Achaiah, Cahethel), *Heruvimii* (Haziel, Aladiah, Lauvel, Hahaiah, Iezalel,Mebahel, Hariel, Hakamiah) şi *Tronurile* (Lauviah, Caliel, Leuviah, Pahaliah, Nelchael, Ieiaiel, Melahel, Haiuiah). Cea de a doua sferă a celor trei preaînalte ranguri angelice este formată din *Domnii* (îngeri ai înțelepciunii), *Virtuți* (îngeri ai miracolelor care îi răsplătesc pe aceia care acceptă suferințele, şi se transformă evoluând) şi *Puteri* (îngeri luptători, păzitori ai ordinii celeste şi ai vieții pământene, îngeri ai naşterii şi ai morții, cu darul prevenirii şi prevestirii, care le dezvoltă oamenilor intuiția). Cea de a treia sferă, a celor trei preaînalte ierarhii îngereşti este formată din *Stăpânii, Stăpâniri, Începătorii sau Căpetenii, Arhanghelii* (Mihail, Gavriil, Rafail, Uriil. Următorii trei *Arhangheli* sunt numiţi diferit: Raguil; Sarachiil sau Saraqail; (Je)Re(h)miil sau (Je)Ra(h)miil - după *Cartea lui Enoh* în tradiția iudaică şi cea orientală ortodoxă); Varahiil; Salatiil; (Je)Gudiil sau (Je)Hudiil - după tradiția ortodoxă răsăriteană; (H)Anail sau (H)Aniil; Jophiil sau Cassiil; Zedekiil sau Sachiil - după tradiția occidentală) şi *Îngerii*. Mihai Eminescu a fost preocupat şi de realizarea unor rime pentru „înger", („sânger"), „ „îngeri" („stângeri") vezi *Dicţionar de rime - fragmentarium* VIII, 895); Tu femeie vis de foc ("Tu femeie ... proroc?", *Exerciţii şi moloz. Poezie,*V, 638).

Fiecare dintre numele Arhanghelilor are un înţeles rezultat din traducere: 1. Mihail: „Acela care este ca Dumnezeu" sau „Cine este cel care e ca Dumnezeu?" (Daniel 10,13; 12,1; Epistola Sfântului Apostol Iuda v. 9; Apocalipsa 12,7-8). 2. Gavriil: „Omul (puternic al) lui Dumnezeu" sau „Dumnezeu este puternic"(„Puterea lui Dumnezeu") (Daniel 8,16; 9,21; Luca 1,19-26). Este numit și Djibril sau Jibril. 3. Rafail: „Dumnezeu vindecă" („Vindecare de la Dumnezeu") (Tobit 3,17; 12,15). Numit și Israfel. 4. Uriil: „Lumina sau Focul lui Dumnezeu" (III Ezdra 4,1). Numit și Sariil, Suriil sau Muriil. 5. Selafiil: „Porunca, Vestitorul sau Rugăciunea lui Dumnezeu", întrucât porunca și rugăciunea sunt cele două moduri de comunicare: una descendentă, cealaltă ascendentă. Mai este numit și Salatiil, Selatiil, Serafiil, Sarachiil, Saraqail, Zarachiil, Zerachiil, sau Zahariil.6. Iehudiil: „Mărirea, Lauda sau Slăvirea lui Dumnezeu." Mai este numit și Gudiil sau Iegudiil. 7. Varahiil: „Binecuvântare sau Binecuvântări de la Dumnezeu". Numit și Barahiel sau Varahiel. 8. Raguil: „Prieten al lui Dumnezeu" Numit și Raziil,

care înseamnă „Secretele/tainele lui Dumnezeu. Nu este același cu Rafail.9. Ieremiil: „Îndurarea, Înălțarea sau Milostivirea lui Dumnezeu" (cf. III Ezdra 4,36). Numit și Ieramiil, Ieremiel, Ramiel sau Remiel. 10. Anail: „Harul sau Bucuria lui Dumnezeu". Numit și Aniel, Hanael sau Haniel. 11. Iofiil: „Frumusețea lui Dumnezeu". Numit și Orifiel, Iufiel, Zufiel, Zofiil, Zofchiel, Zafiel, Zafchiel, Cafziel, Cassiel sau Kepharel.12. Zedechiel: „Dreptatea, Îndreptarea sau Judecata lui Dumnezeu". Numit și Saxhiel, Tsadkiel, Zadakiel, Zadkiel, Zedekul.

Simbolurile au putere. Ele îi fac pe oameni să vadă ceea ce nu există, şi asta pentru că creierul lor stabilește corelațiile iluzorii pe care se așteaptă să le vadă, chiar dacă acestea nu există în realitate. Viziunea aceasta a cerurilor deschise şi supraetajate o are Toma Nour, personajul eminescian din *Geniu Pustiu,* care visează aievea cerurile suprapuse, când dormea pe un munte din zona Mureşului: „dar deodată păru că lumea se-nsenină, că gaura în cer începe de-a deveni din ce în ce mai largă, încât prin ea se vedea asupra boltei albastre ce-mbrăţişează pământul o altă boltă cu mult mai înaltă, cu mult mai largă, însă de-un aur curat şi limpede ca lumina cea galbenă a soarelui, astfel încât întreaga boltă părea un soare mare care îmbrăţişa o lume, lumea deasupra cerului." (Eminescu II, 1978: 403) Lumea în care a trăit Eminescu a intuit imortalitatea sufletelor şi a avut aplecare către studiul cerurilor deschise, iar preocupările spiritiste ale contemporanilor, ironizate pe de o parte de I.L.Caragiale şi întărite de exemplul lui B. P. Hasdeu, de lucrările *Esenţa Creştinismului* de Ludwig Feuerbach, de cele ale lui H.L.D. Rivail alias Allan Kardek, A.J. Davis, E. Swedenborg (1688-1772) şi ale lui J.H. Jung-Stilling. Stereotipul îngerului, ca suflet nemuritor a avut deci un public larg mai mult sau mai puţin superficial şi în vremea lui Eminescu. Scriitorul nu a făcut decât să-l exploateze din punct de vedere intercultural, aşa cum vom demonstra în continuare.

2. *Înger şi demon* dincolo de clișeul antitezei romantice

Acţiunile au consecinţe la distanţă. Culegător de folclor şi foarte bun cunoscător al mitologiei românești şi al celei universale, Mihai Eminescu le-a valorificat în sensul în care tradiţia angelică a generat adesea inspirația creatoare. Ca şi Milton sau Dante Alighieri, poetul ilustrează ierarhia angelică celestă cu o deosebită originalitate în maniera folclorică. Poezia se numește *Basmul ce i l-aş spune ei:*

„Te vedeam cu a mea minte;
Și acum când te-am găsit
Pare-mi că-mi aduc aminte
Cum că-n vremi de mai nainte
Te-am văzut și te-am iubit
Să-ți spun unde... într-o seară
Am visat un vis frumos...
Pe un nour luminos
Am văzut la cer o scară
Ridicându-se de jos.//
Într-a cerului mărire
Scara de-aur se pierdea,
Iar pe-un tron de nemurire,
Tron de-argint și strălucire,
Maica Domnului zâmbea;

Iar pe schițele de scară
Îngeri stau treptat... treptat,
Cu chip blând și luminat
Și pe lire sunătoare,
Cântau dulce și curat.//
La picioarele Mariei
Genuncheat pe-un nor de-argint,
Alb ca lebeda pustiei,
Blând ca glasul poeziei,
Sta un înger cugetând;
Și-a luat arpa-i de-aur
Și trecând mâna pe ea
A-nceput a răsuna
Raiul... luncile-i de laur
De-un blând *Ave Maria*.

Acel înger!... Fața pală,
Ochiul negru, păr bălai,
L-am văzut o stea regală,
O lumină triumfală
Și de-atunci îl iubesc, vai!...
L-am căutat în astă lume
Pân-ce viața-mi se pierdu,
Sufletu-mi se abătu...
Ș-atunci te-am văzut: minune!
Acel înger ai fost tu.//
Când ai lăsat cerul, dragă?
De ce-n lume ai venit?
Ai știut că viața-ntreagă
Trista-mi inimă pribeagă
Tot pe tine te-a iubit?

Ai știut cine te-așteaptă Lungi durerile-mi lumești, Și cu ochii tăi cerești."
Și-ai venit să răsplătești Cu zâmbirea-ți înțeleaptă *(Eminescu I, 1978: 204)*

În mitologia românească se spune că există nouă ceruri, iar Dumnezeu locuiește în cel de al nouălea cer, împreună cu Sfânta Treime şi Sfântul Nicolae. Cerurile suprapuse au darul de a se deschide de Crăciun, de Bobotează, de Înviere şi de Sânziene sau Drăgaică. Când pe pământ este miezul nopții în cerul al nouălea e toaca, iar îngerii dansează în jurul Sfintei Troițe. În folclorul românesc se spune că Dumnezeu a făcut lumea ajutat de Diavol şi acest lucru explică de ce lumea este şi bună şi rea în același timp. Din înaltul cerului justiţia divină vine când este invocată. Aşa se întâmplă în *Călin Nebunul*, basmul eminescian versificat. Personajul principal e țigan, e supranumit Călin Nebunul și ia hotărârea să îi pedepsească pe cei doi fraţi care hotărâseră şi îi tăiaseră picioarele:

„Ba nu, fraţilor, li zise, să vedem ce e cu dreptul,
Să facem o boambă mare, s-aruncăm spre cer în sus,
Şi tustrei să stăm sub dânsa pe când va cădea de sus,
Să vedem ce-a să gândească Dumnezeu şi ce-a să zică.
Astfel, cum ţi-ai face cruce, ei se pun alături… pică
Boamba grea zvârlită-n ceruri, din cei doi făcând fărâme." (Eminescu II, 1978: 195)

După ce a făcut lumea, Dumnezeu s-a spălat pe mâini şi picăturile de apă care i-au atins mâinile s-au prefăcut în îngeri. Folclorul românesc spune că şi Diavolul s-a spălat pe mâini după creație, numai că picăturile de apă care l-au atins s-au transformat în drăcușori. Cu toţi locuiau în cer, şi în afară de diferența de culoare dintre cei albi şi cei negri, se știa că Dumnezeu e slujit de îngeri, iar Diavolul de drăcușori. Dumnezeu a binevoit să locuiască în al nouălea cer, iar Diavolul mai aproape de pământul pe care îl dorea, dacă s-ar fi putut, numai sub puterea sa. Această alăturare e surprinsă antitetic, în spirit romantic, dar personajul angelic poartă în opera eminesciană atributele feminității. Ea este un înger alb. Toţi îngerii albi sau cu străluciri argintii poartă atributele feminității şi nu pot fi văzuți de ochii obișnuiți fără grația divină. Sunt de statură medie, au sau nu aripi, au darul vindecării, dar nu pot acorda această grație fără permisiunea divină, picioarele nu le ating pământul pentru că de obicei zboară sau plutesc, pot călători din ceruri spre pământ şi înapoi şi aduc pacea şi binecuvântarea celor care au nevoie de ea. În poezia *Înger şi demon* această concepție folclorică românească este un pretext romantic pe deplin valorificat:

„Cufundat în întuneric, lâng-o cruce mărmurită,
Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon El veghează,
Coatele pe braţul crucii le destinde şi le-aşează,
Ochii cufundați în capu-i, fruntea tristă şi-ncreţită.

Şi bărbia lui s-apasă de al pietrei umăr rece,
Părul său negru ca noaptea peste-al marmurei braț alb;
Abia candela cea tristă cu reflectul ei roz-alb
Blând o rază mai aruncă ce peste-a lui față trece.

Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează;
Ea o inimă de aur – El un suflet apostat;
El în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat -
La picioarele Madonei, tristă, sfântă, Ea veghează.
(…) Ce-ţi lipsește oare ție, blond copil cu-a ta mărire,
Cu de marmur-albă față şi cu mâinile de ceară,
Văl – o negură diafană mestecată-n stele; clară
E privirea-ţi inocentă sub a genelor umbrire;
Ce-ţi lipsește să fii înger – aripi lungi şi constelate.
Dar ce văd: Pe-a umbrei tale umeri vii ce se

întinde?
Două umbre de aripe ce se mișcă tremurânde,
Două aripe de umbră către ceruri ridicate.
O, nu-i umbra ei aceea – este îngeru-i de pază;
Lângă marmura cea albă văd ființa-i aeriană.
Peste viaţa-i inocentă, viața lui cea suntă plană,
Lângă dânsa el se roagă, lângă ea îngenunchează.
Dar de-i umbra ei aceea – atunci Ea un înger este,
Însă aripile-i albe lumea-a le vedea nu poate;
Muri sfinţiţi de-a omenirii rugăciuni îndelungate
Văd aripele-i diafane şi de dânsele dau veste."
(Eminescu I, 1978: 41)

3. Feminitatea între stereotip şi prejudecată

Mintea nu cunoaşte limite. Cititor avizat de filozofie germană, Mihai Eminescu a înțeles diferențele dintre stereotipuri şi prejudecăți şi le- a ilustrat în creaţia sa. Stereotipuri sunt convingeri cognitive privind trăsăturile sau/şi comportamentele considerate caracteristice membrilor unor grupuri şi se

Noli me tangere de Antonio Allegri da Correggio, zis Le Corrège, 1525

construiesc pe baza categorizărilor sociale, larg acceptate. Prejudecățile sunt atitudini sau răspunsuri afective formulate fără analiza corectă sau în profunzime a obiectului ori fără a avea suficientă informație despre acesta. Se bazează pe judecăți stereotipe, pe generalizări incorecte sau pripite şi de obicei au încărcătură negativă şi sunt amprentate emoțional. În *Scrisoarea IV* aparența angelică a unei pământene indică prezența stereotipului femeii înger atât de persiflat şi de către unii dintre contemporanii lui Eminescu (vezi formularea caragialiană „Angel radios!"). Descrierea femeii angelice este umbrită de congresul de rubedenii, de superficialitatea şi frivolitatea femeii, care nu are atributele convenite de stereotip. În acest caz, stereotipul devalorizează imaginea prin contrast, iar autorul parodiază celebrul tablou al lui Correggio *Noli me tangere* (*Nu mă atinge, Nu mă mai reține, Nu te mai agăța de mine, Încetează să …*), celebrele cuvinte ale lui Iisus adresate Mariei din Magdala în dimineața Învierii pascale *(Ioan* 20: 17):

„Dintre flori copila râde şi se-nclină peste gratii -
Ca un chip uşor de înger e-arătarea adoratei -
Din balcon i-arunca-o roză şi cu mâinile la gură,
Pare că îl dojenește când șoptește cu căldură;
Apoi iar dispare-nlăuntru... auzi pasuri ce coboară...
Şi ieşind pe uşă iute, ei s-au prins de subsuoară,
Braț de braț păşesc alături... le stă bine laolaltă,
Ea frumoasă şi el tânăr, el înalt şi ea înaltă, (…)
Pătimaș şi îndărătnic s-o iubești ca un copil
Când ea-i rece şi cu toane ca și luna lui april ?
Încleștând a tale brațe toată mintea să ţi-o pierzi ?
De la creștet la picioare s-o admiri şi s-o desmierzi
Ca pe-o marmura de Paros sau o pânza de Corregio,
Când ea-i rece şi cochetă ? Eşti ridicul, înţelege-o..."

Fecioara Maria, regina îngerilor este invocată de poetul român prin „Maică preacurată" (Maica Domnului Preacurată sau Fără de prihană - Ἀκραθως */achrantos/* şi „Pururea Fecioară" (Αειπάρθενος */Aeiparthenos/*) pentru că Ea este pentru oameni locașul finit al necuprinsului Dumnezeu. Simbol al feminităţii cu atribute divine, fecioara Maria este un simbol, căci prin intermediul rugăciunilor care-i

sunt adresate, așteptărilor pozitive, sub forma profețiilor auto-realizatoare, percepțiile despre lume se modelează şi generează perseverența optimistă a împlinirii destinului.

„Crăiasă alegându-te
Îngenunchem rugându-te,
Înalță-ne, ne mântuie
Din valul ce ne bântuie;
Fii scut de întărire
Şi zid de mântuire,
Privirea-ţi adorată
Asupră-ne coboară,
O, Maică prea curată
Şi pururea Fecioară,/ Marie!//
Noi, ce din mila Sfântului
Umbră facem pământului,
Rugămu-ne-ndurărilor,
Luceafărului mărilor;
Ascultă-a noastre plângeri,
Regină peste îngeri,
Din neguri te arată,
Lumină dulce clară,
O, Maică prea curată/Şi pururea Fecioară,/ Marie!”

(*Rugăciune* Eminescu II, 1978: 37*)*

Sufletul este nemuritor. Pentru a înțelege teama de moarte, adoptarea unei concepții coerente despre lumea cu sens şi despre rolul important şi valoros al omului pe pământ erau necesare. Viaţa omului pe pâmânt e o ediţie limitată de existenţă, care ar trebui să fie trăită eficient şi responsabil. Îngerii, pe care românii şi-i reprezintă cu chip adolescentin, cu păr bălai şi cu aripi, îl preamăresc pe Dumnezeu prin cântări şi îi îndeplinesc toate poruncile, devenind mesageri (ca şi în latină *angelus*, preluat din greacă *ἄγγελος*, însemnând „trimis"). Ei sunt de fapt mesagerii iubirii eterne şi minunate, în spiritul în care sfântul Augustin scria : „o tu, iubire care arzi neîncetat şi nu te stingi, tu dragoste. O, Dumnezeul meu, aprinde-mă!” *Atât de fragedă* e delicata îmbinare dintre **έρως** (*eros:* iubirea pasională, pasiune, amor, dorință puternică, intensă), **φιλία** (*philia*: prietenia, afecțiunea spontană, naturală, un sentiment bazat pe intimitatea lăuntrică a celor ce se iubesc, loialitate față de prieteni, virtute, egalitate și bucuria de a face ceva împreună), **στοργή** (*storge*: atașament, afecțiune, sentiment natural, ca acela dintre părinți și copii) și **αγάπη** (*agape*: dragoste rațională, care ține în primul rând de caracteristicile celui iubit, care nu este nici pasională, nici tandră, nu provine din înclinații directe către cineva, ci din convingeri).

„Atât de fragedă te-asameni
Cu floarea albă de cireş,
Şi ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.//
Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Şi de la creștet până 'n poale
Plutești ca visul de ușor.//
Din încrețirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc ...
Ş'atârnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi şi noroc.//
O vis ferice de iubire,
Mireasă blândă din povești,
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire
Mi-arată cât de dulce eşti.//
Cât poţi cu-a farmecului noapte
Să 'ntuneci ochii mei pe veci,
Cu-a gurii tale calde şoapte,
Cu 'mbrăţişări de brațe reci.//
De-odată trece-o cugetare,
Un val pe ochii tăi fierbinți:
E - ntunecoasă renunțare,
E umbra dulcilor dorinţi.//
Te duci; ş'am înțeles prea bine,
Să nu mă țin de pasul tău,
Perdută vecinic pentru mine,
Mireasa sufletului meu!//
Că te-am zărit e a mea vina,
Şi vecinic n'o să mi-o mai iert,
Spăşi-voi visul de lumina
Tinzându-mi dreapta în deșert.//
Ş'o să 'mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtând coroana
... / Unde te duci? Când o să vii?”

(*Atât de fragedă,* 1 sept. 1879, (Eminescu I, 1978: 91)

4. Câte feluri de îngeri sunt în angeologia eminesciană?

Lumea este vie. Antropomorfizarea care stă la baza oricărei simbolistici are darul de a-ldespovăra de anxietate şi de a-l proteja pe muritorul eliberat de toate responsabilitățile lumii. Întâlnirile dintre muritori şi nemuritori l-au fascinat întotdeauna pe Eminescu, iar stereotipul femeii înger este amplificat de cel al zeiţei, căci întâlnirea are loc tot prin intermediul reveriei, precum în faimosul tablou al *Somnului lui Endymion* de Anne Louis Girodet. Nu întotdeauna în poezia eminesciană sursele de inspiraţie sunt din lumea autohtonă. Mitul antic al lui Edymion, astronomul şi păstorul îndrăgostit de Selena este pentru Eminescu o sursă de ispiraţie în *Diana*:

Endymion şi Selene, de Sebastiano Ricci (1713), Chiswick House, Anglia.

„Ce cauți unde bate luna
Pe-un alb isvor tremurător
Și unde pasările-ntr-una
Se-ntrec cu glas ciripitor?
N-auzi cum frunzele-n poiană
Șoptesc cu glasul de guri
Ce se săruta, se hârjoană
În umbra-adâncă de păduri?//
În cea oglindă mișcătoare
Vrei să privești un straniu joc,
O apă vecinic călătoare
Sub ochiul tău rămas pe loc?
S-a desprimăvărat pădurea,
E-o nouă viața-n orice zvon,
Și numai tu gândești aiurea,
Ca tânărul Endymion.//
De ce dorești singurătate
Și glasul tainic de izvor?
S-auzi cum codrul frunza-şi bate,
S-adormi pe verdele covor?
Iar prin lumina cea rărită,
Din valuri reci, din umbre moi,
S-apară-o zâna liniștită
Cu ochii mari şi umeri goi?//
Ah! acum crengile le-ndoaie
Minute albe de omăt,
O fată dulce şi bălaie,
Un trup înalt şi mlădiet.
Un arc de aur pe-al ei umăr,
Ea trece mândră la vânat
Şi peste frunze fără număr
Abia o urmă a lăsat.”
(*Diana*, 1 februarie 1884)
(Eminescu I, 1978: 165)

Mai toate idilele eminesciene au personaje feminine angelice, care participă la îndemnul din *Lasă-ţi lumea ta uitată* într-un spirit de comuniune lipsit de entuziasm, plin de compasiune în schimb:

„Te desfaci c-o dulce silă,
Mai nu vrei şi mai te laşi.
Ochii tăi sunt plini de milă,
Chip de înger drăgălaş.”

(1883, Eminescu I, 1978: 153)

În tradiţia populară românească toţi copiii care mor până la vârsta de şapte ani se transformă în îngeri. În proza eminesciană *Geniu pustiu* transformarea în înger a Mariei, fiica preotului transilvănean, ucisă fără motiv, de nişte bestii cu chip de oameni în timpul Revoluţiei de la 1848 şi violată post mortem este un exemplu de metamorfozare feminină în înger. Toma Nour are revelaţia acestei transformări: „Printre acei îngeri albi şi cu ochii mari, albaştri, văzui unul cu mari ochi negri, alb ca şi ei, însă cu faţa slabă şi muiat în lungi şi strălucite haine negre, cu mâinile unite pe piept. (…) Cerul era senin şi un singur înger era trist… era Maria, fiica acelui preot bătrân, divinizată schimbată la faţă… mie însă mi se părea că e geniul martirei naţiunii româneşti, geniu palid şi plânsa cărui singură speranţă e Dumnezeu, a cărui singură tărie, cerul.” (Eminescu II, 1978: 404).

Şi moartea Sofiei, iubita lui Ioan este descrisă în concordanţă cu acest stereotip angelic, iar Toma Nour este martorul mut al poveştii de dragoste imposibile: „fata de lângă scaun era un înger trandafiriu. Şezând în faţa pianului, mânele repozau ţepene pe clape, spatele răzimate de speteaza scaunului şi capul spânzurat, cu faţa în sus asupra spetezei. Faţa ei privea drept în ceri… (…) ochii murindei se deschiseră şi ea începu a cânta. Cântecul unei murinde. Notele zburau când puternic, când încet abia auzite, ca suspinele arpelor îngereşti - era unul din acele cântece superbe a acelui maestro

divin, în ţipetele sale, Palestrina." (Eminescu II,1978:370, 371) Stilul lui Palestrina va fi explicat de către Johann Joseph Fux în cartea *Gradus ad Parnassum* (*Paşii către Parnas*, 1725) şi era clar că Eminescu cunoştea puterea muzicii lui Palestrina de a înălţa spiritele. Îngerii au şi ei rostul lor. După dispariţia Sofiei, Ioan se transformă într-un înger căzut: „Își râdea de cer şi de Dumnezeu; dispreţuia oamenii, încât ţi s-ar fi părut că sub zdrenţele lui râde un rege sceptic şi crud ca Satan." (Eminescu II, 1978: 375). El contesta ideea de asociere a numelui Sofiei cu acela de femeie : „femeie? Aiurezi! Un înger a fost, un înger cum îl cugetă Dumnezeu numai o dată în mijlocul eternităţii sale fără de margine. Ce e femeia? Acest om ce trăieşte pentru a-şi spoi faţa cu colori, vorba cu minciună şi ochii cu lacrimi înşelătoare? O sfinx ce plânge când te tradă, ce râde în inima ei când ochii ei sunt plini de lacrimi. O, ea n-a fost femeie…Protest în contra numelui." (Eminescu II, 1978: 376).

Îngerii mătură lumea în fiecare miez de noapte de toate lucrurile necurate şi de aceea la cântatul cocoşilor orice duh necurat se teme de puterea lor spune tradiţia populară românească. În *Făt-frumos din lacrimă* în lupta sa cu o femeie demon, un duh necurat (baba cu cele șapte iepe care-i păcălește pe muritorii care vor să-i slujească) personajul principal e ajutat de o fiinţă angelică, o fată care în cele din urmă pleacă „în lună. Se ducea în turburea împărăție a umbrelor, de unde venise pe pământ, momită de vrăjile babei."(Eminescu II, 1978: 276). Acest lucru se întâmplă într-un moment în care „Miază noaptea a căzut pe pământ cu două ceasuri mai devreme" răpusă de armele lui Făt-frumos, *iar „*aerul cel înveninat şi rece al sufletelor lor moarte*"* îi poate ucide pe cei care nu dorm (Eminescu II, 1978:276). Poemul *Strigoii* valorifică povestea de dragoste şi dincolo de moarte dintre Arald şi Maria, frumoasa crăiasă dunăreană moartă înainte de vreme. Arald acceptă orice fel de condiție pentru a mai trăi împreună cu iubita sa şi cântecul cocoșului dezvăluie metamorfozarea strigoilor:

„-Arald! striga crăiasa- las' fața să-mi ascund,
N-auzi tu de departe cucoşul răguşit?
O zare de lumină s-arată-n răsărit,
Viaţa trecătoare din pieptu-mi a rănit…
A zilei raze roşii în inimă-mi pătrund." (Eminescu I, 1978: 77).

Îngerii își fac datoria ca în fiecare noapte:

„Ei zboar-o vijelie, trec ape făr' de vad
Naintea lor se nalţă puternic, vechii munţi
Ei trec în răpejune de râuri fără punţi,
Coroanele în fugă le fulgeră pe frunţi,
Naintea lor se mişcă pădurile de brad." (Eminescu I, 1978: 77).

În tradiţia folclorică românească, îngerii se împărtăşesc în fiecare sâmbătă şi au libertatea de a se bucura de ziua Iordanului. Arhanghelii Mihail şi Gavril se spune că au puterea de a lua sufletul omului care moare. Vara se termină odată cu sărbătoarea sfinţilor Arhangheli, iar după această sărbătoare din 8 noiembrie, toate vietățile sunt protejate de sfântul Nicolae. Îngerii sunt mesagerii lui Dumnezeu a cărui Lumină i-ar orbi şi pe ei dacă nu şi-ar apăra chipul cu aripile. Celebra căutare a Divinităţii prin intermediul îngerilor din *Memento Mori* şi imaginea apocatastazei sunt legate în mod direct de ilustrarea acestor aspecte:

„Tu, ce în câmpii de caos semeni stele, sfânt şi mare,
Din ruinele gândirii-mi, o, răsai, clar ca un soare,
Rupe vălurile d-imagini, ce te-ascund ca pe-un fantom;
Tu, ce scrii mai dinainte a istoriei gândire,
Ce ţii bolţile tăriei să nu cadă-n risipire,
Cine eşti?... Să pot pricepe şi icoana ta... pe om.
(…)//Cum eşti tu nimeni n-o ştie. Întrebările de tine,
Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine
Şi prin valuri de gândire mitici stânce se sulev;

Nici un chip pe care lumea ţi-l atribuieşte ţie
Nu-i etern, ci cu mari cete d-îngeri, de fiinţi o mie,
C-un cer încărcat de mite asfinţeşti din ev în ev.
(…)//Marea valurile să-şi mişte şi să tremure murindă,
Norii, vulturii mari umbrii, a lor aripi să-şi aprindă,
Fulgeri rătăciţi s-alerge spintecând aerul mort;
În catapeteasma lumii soarele să-ngălbenească,
Ai pieirii palizi îngeri dintre flacăre să crească
Şi să rupă pânz-albastră pe-a cerimei întins cort."
(Eminescu I, 1978, 247)

În tradiția populară a îngerilor căzuți, lupta dintre Diavol şi Dumnezeu a început în clipa în care Diavolul a atras de partea sa îngerii supuși greșelilor şi şi-a organizat o armată care urmărea invadarea şi distrugerea celui de al nouălea cer. Arhanghelul Mihail a luptat în fruntea oștirii îngerilor fideli lui Dumnezeu şi l-a învins pe Diavol. Diavolii au fost încercuiți în primul cer şi Dumnezeu a deschis cerurile lăsându-i să cadă pe pământ timp de trei zile, ca o ploaie cu grindină neagră. De teamă să nu strice şi pământul de tot cu răutatea lor, Dumnezeu a deschis porțile iadului. Arhanghelul Mihail a ridicat mâna dreaptă şi a reușit să înghețe imaginea căderii diavolilor, blagoslovindu-i. Şi astfel diavolii au rămas nemișcați care unde i-a prins momentul blagoslovirii: unii în Iad, alții în aer, alții pe pământ. Imaginea îngerilor căzuţi apare la Eminescu cu precădere în *Sărmanul Dionis* dar şi în *Cezara:* „un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri de geniu… ceilalţi cari au rămas în cer sunt cam prostuţi." (Eminescu II, 1978: 325) De la început Cezara vede în figura călugărului Ieronim „un frumos demon în Căderea îngerilor." (Eminescu II, 1978: 324)

Nimic nu este întâmplător şi totul se întâmplă cu un scop. Dumnezeu i-a dat omului înger de pază care îi stă totdeauna pe umărul drept, iar Diavolul i-a pus omului pe umărul stâng un diavol care să îl sfătuiască de rău. De aceea românii cred că omul se află în veșnică ispită. E bine ca omul să doarmă pe partea stângă pentru ca îngerul care îl veghează să-i stea deasupra. Îngerul intervine pentru om la Dumnezeu, când omul se află în pericol. Cunoscând concepţia folclorică cu privire la misiunea îngerului de pază, Eminescu o transfigurează artistic:

„Când sufletu-mi noaptea veghea în estaze,
Vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază
Încins cu o haină de umbre şi raze,
C-asupra-mi c-un zâmbet aripele-a-ntins;
Dar cum te văzui într-o palida haină,
Copila cuprinsă de dor şi de taină,
Fugi acel înger de ochiu-ţi învins.//
Eşti demon, copilă, că numai c-o zare
Din genele-ţi lunge, din ochiul tău mare
Făcuși pe-al meu înger cu spaimă să zboare,
El, veghea mea sfântă, amicul fidel?
Ori poate!...O,-nchide lungi genele tale,
Să pot recunoaște trăsurile-ţi pale,
Căci tu- tu eşti el."
(*Înger de pază*, 15 iunie1871, Eminescu I, 1978: 34)

Ca să îl anunțe pe om că diavolul se apropie îngerul mișcă un clopoțel de cleștar iar omului îi țiuie urechile. În visul repetitiv al *Sărmanului Dionis* în care „el îmbla cu Maria în lumea solară a cerurilor", îngerii se opresc din zborul lor şi îl întreabă: „De ce cauţi ceea ce nu-ţi poate veni în minte?... De ce vrei să scoţi din aramă sunetul aurului? Nu-i cu putinţă……

-Aş dori să văd faţa lui Dumnezeu, zise el unui înger ce trecea.

- Dacă nu-l ai în tine, nu există pentru tine şi în zadar îl cauţi, zise îngerul serios.

«…Oare nu se mişcă lumea cum voi eu? …oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne…» Vum! Sunetul unui clopot urieşesc- moartea mărei căderea cerului-bolţile se rupeau, jumalţul lor albastru se despica, şi Dan se simţi trăznit şi afundat în nemărginire." (Eminescu II, 1978: 305)

Conform teoriei lumii juste a lui Lerner, logica ne face să credem că trăim într-un univers cu sens, corect, în care oamenii primesc ceea ce merită. Lupta diavolului cu omul devenit călugăr este şi mai înverşunată. Când omul face cruce, diavolul fuge de lângă el. Când omul intră în cârciumă, îngerul îl așteaptă la ușă. Imaginea *Sărmanului Dionis* este semnificativă pentru acest aspect ca şi cea a călugărului Ieronim însoţit de Onofrei, aflaţi lângă intrarea în cârciumă. În *Sărmanul Dionis* e vorba de un clopot urieşesc. Semnificativă este descrierea din *Geniu pustiu* a contemplării lui Poesis, „actriță de mâna a doua, la un teatru de mâna a doua" (Eminescu II, 1978: 376) de către Toma Nour care o consideră „un înger blond" (Eminescu II, 1978: 376). De fapt, Poesis juca un rol nu numai pe scenă, ci şi în realitate: „Ea juca pe-un înger, într-o feerie fără de înțeles cu *dei ex machina*, care plăcea şi era frumoasă numai pentru că persoanele ce jucau în ea plăceau şi erau frumoase.

Își pusese aripile albe; își gătise complet toaleta şi, pe când orchestra începu uvertura cu rugăciunea din Norma, Poesis căzu pe un scaun într-o atitudine visătoare, cu capul lăsat pe umere şi cu mâinile unite, astfel încât nu te-ar fi prins mirarea dacă, răpită de acel cântec ce suia la cer, ea s-ar fi urcat încet, încet, nemișcată şi tristă, ca sufletul unui înger suind, la ceruri, purtată ca pe nesimțite de aripele ei albe-argintii.

Eu stam şi-o contemplam. (…) Dar clopoțelul cel amorțit al sufletului zgârie aerul scenei şi eu mă depărtai de cabină, pentru ca să nu observe şi ea că eu surprinsesem frumusețea ei în forma sa cea mai plastică şi cea mai divină." (Eminescu II, 1978: 377) Toma Nour îndrăgostit scrie versuri asemănându-o pe Poesis cu o ispită pentru îngerul păzitor:

„Când sufletu-mi noaptea veghează în estaze
Vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază,
Încins într-o haină de nori şi de raze,
Mişcând a lui aripi pe capu-mi aprins,
Dar când te văzui într-o palidă haină,
Copilă coprinsă de dor şi de taină,
Fugi acel înger de ochii-ţi învins."
(Eminescu II, 1978: 381)

În final Poesis se dovedeşte a fi doar o actriţă întreţinută de un conte şi de fapt, o trădătoare a iubirii adevărate. Îngerii care greşesc sunt pedepsiţi foarte aspru: fie sunt transformaţi în radasce, precum îngerii care nu au legat carul de foc al Sfântului Ilie, fie sunt transformaţi în stele precum îngerul care s-a îndrăgostit de o fată pământeană şi, dacă nici atunci patima lui nu s-a potolit, sfântul Petru l-a transformat în minuntele scânteiuţe, mărunte flori medicinale. Când sursa de energie pură a dragostei eterne a fost risipită omul, precum Faust plânge după „clipa cea repede" implorându-şi îngerul să intervină în favoarea sa. Stelele par solidare cu îngerii credinței, ai înțelepciunii judecății, ai împăcării, ai înțelepciunii iubirii, ai armoniei şi ai discernământului:

„Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Pana ce pier.//
După un semn
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn;//
Nişte cetăți
Plutind pe marile
Şi mișcătoarele
Pustietăți.//
Stol de cocori
Apuca-ntinsele
Şi necuprinsele
Drumuri de nori//
Zboară ce pot
Şi-a lor întrecere,
Vecinica trecere -
Asta e tot...//
Floare de crâng,
Astfel viețile
Şi tinerețile
Trec si se stâng.//
Orice noroc
Şi-ntinde-aripele,
Gonit de clipele
Stării pe loc.//
Până nu mor
Pleacă-te, îngere,

La trista-mi plângere
Plină de-amor.//
Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat?”
(*Stelele-n cer*, 1879, Eminescu II, 1978: 49)

În acelaşi sens este formulată şi rugăciunea către Sfânta Maria şi Hristos Mântuitorul.

„Nădejde şi-ntărire
şi zid de mântuire
pe tine câştigându-te,
îngenunchem rugându-te:
de chinuri ce ne bântuie,
Marie, tu ne mântuie!//
O, Sfântă Marie!
Tu, maica durerilor,
regina Tăriilor,
tăria soliilor,
izvoru-ndurărilor
luceafăr al mărilor,
îndură-te, pleacă-te,
nădejdea corabiei,
învingerea sabiei,
limanul sârmanilor
şi soarele anilor,
balsamul răniților,
norocul iubiților,
o, dă-ne tărie,
Sfântă Marie!
Iisuse Hristoase,
de oameni iubitorule,
Mântuitorule,
izvor mântuirilor,
de acum şi pururea
şi-n vecii vecilor!”
(*Rugăciune,* Eminescu II, 1978: 37)

Multe dintre creaţiile eminesciene imaginează povestea de dragoste romantică dintre îngeri şi demoni, dintre muritori şi nemuritori, dintre îngeri (diferite feluri de zburători) şi fii sau fiicele oamenilor. *Înger şi demon* este doar începutul poveştii de dragoste:

„Ea? –O fiică e de rege, blondă-n diadem de stele,
Trece-n lume fericită, înger, rege şi femeie;
El răscoală în popoare a distrugerii scânteie
Şi în inimi pustiite samănă gândiri rebele.
Despărţiţi de-a vieţii valuri, între el şi între dânsa
Veacuri sunt de cugetare, o istorie,-un popor,
Câteodat’– deşi arare – se-ntâlnesc, şi ochii lor
Se privesc, par a se soarbe în dorinţa lor aprinsă.
Ochii ei cei mari, albaştri, de blândeţe dulci şi moi,
Ce adânc pătrund în ochii lui cei negri furtunoşi!
Şi pe faţa lui cea slabă trece-uşor un nour roş -
Se iubesc… Şi ce departe sunt deolaltă amândoi!”
Pe un pat sărac asudă într-o lungă agonie
Tânărul. O lampă 'ntinde limb'avară şi subţire,
Sferâind în aer bolnav - nimeni nu-i ştie de ştire,
Nimeni soarta-i n'o 'mblânzeşte, nimeni fruntea nu-i mângâie.//
Ah! acele gânduri toate îndreptate contra lumei,
Contra legilor ce-s scrise, contra odihnii 'mbrăcate
Cu-a lui Dumnezeu numire - astăzi toate-s îndreptate
Contra inimei murinde -- sufletul vor să-i sugrume!//
A muri fără speranţă! Cine ştie-amărăciunea
Ce-i ascunsă 'n aste vorbe? -- Să te simţi neliber, mic,
Să vezi marele-aspiraţii că-s reduse la nimic,
Că domnesc în lume rele, căror nu te poţi opune,//
Ca-opunându-te la ele tu viaţa-ţi risipeşti -
Şi când mori, să vezi că 'n lume vieţuit-ai în zadar:
O astfel de moarte-i iadul. Alte lacrimi, alt amar
Mai crud, nici e cu putinţă. Simţi că nimica nu eşti.
Şi acele gânduri negre mai nici a muri nu-l lasă:
Cum a intrat el în viaţă! Cât amor de drept şi bine,
Câtă sinceră frăţie adusese el cu sine!
Şi răsplata? -- Amărârea, care sufletu-i apasă.//
Dar prin negurile negre, care ochii îi acopăr,
Se apropie-argintoasa umbra nalt'a unui înger,
Se aşază lin pe patu-I; ochii lui orbiti de plângeri
Ea-i sărută; de pe dânşii negurile se descopăr -//
Este Ea - Cu-o mulţumire adâncă, ne mai simţită,
El în ochii ei se uită. Mândră-i de înduioşere,
Ceasul ultim îi împacă toată viaţa-i de durere.
Ah! sopteşte el pe moarte, cine eşti gâcesc, iubită.//
Am voit viaţa 'ntreagă să-pot răscula poporul

Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis -
El n'a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pe un înger, să mă 'mpace, şi 'mpăcarea – e amorul."

(*Înger şi demon* - 1 aprilie 1873, Eminescu I, 1978: 41)

Peste Codri stă cetatea… este poemul în care Eminescu rememorează tradiţia zburătorilor:

„Au mai ştiu povestitorii
Ce sunt oare zburătorii?
Vin din rumenirea serii
Şi din fundul sfânt al mării,
Vin din ploaia cea cu soare
Şi din dor de fată mare.
Iar umbra norilor
Calea zburătorilor,
Căci îi vede
Cine-i crede.
Le năzare
La oricare
L-a chemat din noaptea mare,
De-ndrăgeşte vreo o fată,
Ca luceafăr i s-a arată,
Dar din nouri se repede
La pământ unde o vede
Şi-n cărare îi răsare
De la creştet la picioare;
Ochii-negri-ntunecoşi
I se uită mângâioşi
În păr negru stele poartă,
Dară alba faţă-i moartă,
Ori se face nor de ploaie
Care cade în şiroaie
Şi burează-aşa de lin
Prin perdelele de in;
Ş-in fereastră, ca-ntr-un prag,
Se arată nalt şi drag,
Cu păr lung de aur moale
Şi cu ochii plini de jale.
Trestia-l încununează
Hainele îi scânteiază
Haine lungi şi străvezii
Pare-un mort cu ochii vii…"
(Eminescu II, 1978: 249-250)

Invocarea Mărgăritei ca o femeie înger de către zburător e menită să o aducă pe aceasta într-o zonă de tulburare şi tristeţe nedefinită, să o coboare, să îi întunece şi să-i murdărească coroana aurită, să-i tulbure echilibrul, să o doboare. Cu alte cuvinte şi femeile angelice sunt supuse tentaţiilor şi depinde numai de ele dacă urmează sau nu chemările străine:

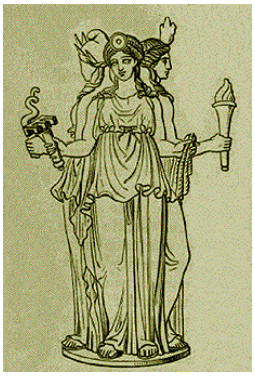
„Mărgărită, Mărgărită,
Cu coroana aurită,
Ah, din valea cea adâncă,
Ca pe-o stea te zăresc încă,
Ca pe-o stea luminătoare
Şi deasupra-mi plutitoare;
Glasul cornului străbate
Dulcea ta singurătate;
O te pleacă plângerilor,
Tu, crăiasa îngerilor,
Lasă zidurile tale,
Vino-n vale, vino-n vale!"
(Eminescu II, 1978: 254)

Călin (file din poveste) este un exemplu de poveste de dragoste dintre un Zburător şi o frumoasă fată de împărat, care îi naşte un fiu, pe care îl numeşte ca pe tatăl său, Călin. Povestea se termină cu minunata nuntă din codru la care participă întreaga natură:

„«Zburătoru-ţi este tatăl şi pe el Călin îl cheamă»
Când aude numai dânsul îşi ştia inima lui,
Căci copilul cu bobocii era chiar copilul lui." (Eminescu I, 1978: 66).

Dacă povestea de dragoste dintre un om şi un înger nu este încununată cu taina nunţii, îngerul suferă, fiind înlănţuit de propriile-i sentimente devenite „lanţuri ţesute-n rai" în *Îngere palid,*.

„Îngere palid, îţi e mister
Cum că a lumei valuri şi şoapte
Este durere şi neagră noapte
Pe lângă cer?
Nu ştii tu, înger, oare să zbori,
Să laşi pământul, tristă ruină?
De-ţi place cerul, a lui lumină,
De ce nu mori?
O, dar pământul încă te ţineÎn
nişte lanţuri ţesute-n rai.
De mult zburai tu în lumi senine
De nu iubeai."
(Eminescu I, 1978: 202)



Hecate, zeița greacă de la răspântiile drumurilor, desen de Stéphane Mallarmé în *Les Dieux Antiques, nouvelle mythologie illustrée*, Paris, 1880

Experienţa pe pământ a îngerilor poate fi şi una a maturizării şi a iubirii înţelepte, a compasiunii şi a iertării. Aşa ar putea fi înţelese cuvintele Luceafărului. Prin transfigurarea suferinţei rezultată din faptul că el a confundat frumuseţea pământeană cu una angelică (fata de împărat era „precum fecioara între sfinţi"), Luceafărul şi-a învăţat lecţia predată de Demiurg. Numele Cătălina / Cătălin înrudit cu cel de Ecaterina vine de la „aikaterine" αικατερίνη, nume grecesc ce este derivat din cuvântul grec „katharos" καθαρός şi înseamnă „pur". Alţii susţin că se trage din numele lui Hecate, zeița greacă a magiei. Explicat prin greacă, Ekaterine a fost considerat femininul lui Hekateros (care înseamnă şi satiri şi nimfe), acesta este înrudit şi cu un supranume al lui Apolo Hekatos (folosit chiar de Homer în *Iliada* şi explicat prin Ἑκατός Hekatos „cea care operează de la distanţă, care elimină sau conduce orice, care ajunge departe", dar şi cu numele zeiței subpământene Hekate, mama îngerilor (cea care făcea vrăji şi descântece). În cultura egipteană Heqet era zeiţa naşterilor şi însemna şi coroană. O altă sursă posibilă este „katerina", un cuvânt grecesc însemnând „tortură". Clarificându-i confuzia, explicându-i de fapt aspectul trinitar al feminităţii, Demiurgul îl ajută pe Luceafăr să îşi înţeleagă, în sfârşit, nemurirea: contemplativă, indiferentă, rece, detaşată de strâmtele cercuri petrecute de noroc ale destinelor persoanelor „precum" cele înzestrate cu asemănarea feminităţii şi nu întruchiparea idealului feminităţii, persoane incapabile de ascensiune:

„Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece." (Eminescu I, 1978: 137).

Kamadeva lovindu-l cu săgeata pe zeul Shiva

Interesul lui Eminescu pentru îngeri şi atributele lor l-a făcut să cunoască citind despre îngerii *Vechiului Testament*, despre tradiţia iudaică referitoare la îngeri, despre îngerii *Kabalei*, despre îngerii creştinismului, despre îngerii buddhişti şi hinduşi, despre îngerii islamici, despre îngerii celtici. Exotismul acestor lecturi transpus în versuri urmează stereotipul, ca proces cognitiv în legătură cu contextul istoric, mobilizând atenţia unei societăţi europene care devenea din ce în ce mai interesată de lumea indiană. Astfel încât invocarea lui echivalentului lui Cupidon sau al lui Eros, Kamadeva, (în sanskrită în Devanagari: कामदेव), în bengali: কামদেব(, în Kannada: ಕಾಮದೇವ) numit şi Māra, sau Madan, zeul hindus al dragostei, atracției şi al sexualității are legătură mai ales cu activitatea de traducător a lui Eminescu din *Rig Veda (*RV 9, 113. 11). Kamadeva e numele lui Vishnu în Vishnu Purana şi Bhagavata Purana (SB 5.18.15) şi al lui Krishna ca şi al lui Shiva. Kamadeva este reprezentat ca un tânăr cu aripi, frumos, cu pielea verde, care mânuiește un arc și săgeți. Arcul este făcut din trestie de zahăr, cu un șir de albine, iar săgețile sale sunt decorate cu cinci feluri de flori parfumate. Cele cinci

flori sunt florile copacului Ashoka, albe și albastre, flori de lotus, florile plantelor Mallika (iasomie) și florile de copac mango.

„Cu durerile iubirii
Voind sufletu-mi să-mi vindec,
L-am chemat în somn pe Kama-
Kamadeva, zeul indic.//
El veni, copilul mândru,
Călărind pe-un papagal,
Având zâmbetul fățarnic
Pe-a lui buze de coral.//
Aripi are, iar în tolba-i
El păstrează, ca săgeți,
Numai flori înveninate
De la Gangele semeț.//
Puse-o floare-atunci-n arcu-i,
Mă lovi cu ea in piept,
Și de-atunci în orice noapte
Plâng pe patul meu deştept...
Cu săgeata-i otrăvită//
A sosit ca să mă certe
Fiul cerului albastru
Ş-al iluziei deșerte."
(*Kamadeva,* Eminescu I, 1978: 170)

Confruntarea cu o *Dragostea adevărată* este redată în stil popular prin antiteză, iar femeia drac este mai degrabă un rezultat la percepției comportamentului ei oximoronic, derutant şi tentant în acelaşi timp pentru cel care o iubeşte, pentru experienţa ei, care pe el îl tulbură, îl întunecă, îi slăbeşte conştiinţa şi i-o fac să regreseze spre nedeterminat şi ambivalent. Femeia demon este maestra deghizărilor şi ea este întotdeauna şi ispita şi călăul. Ea este sinteza forțelor care dezintegrează puritatea iubirii. Ca element diabolic, care divide, rupe, strică, dizolvă, în loc să reunească în sens divin. Femeia demon ilustrează combinarea forţelor în mijlocul cărora omul trăieşte: dorinţa de satisfacere a pasiunilor cu orice preţ, tulburarea, supraexcitarea, slăbiciunea care favorizează descompunerea. Ea este un regres care îl conduce pe om spre divizare şi dezordine, pe plan fizic şi moral. Poemul eminescian despre *Dragostea adevărată* e de fapt balansul acrobatic al fiinţei umane de a ţine în frâu preaputernicele forţe ale abisului prin dobândirea păcii interioare pe care a găsit-o după ceea ce şi-a înţeles propriile-i dorinţe. Femeia demon e simbolul sclaviei la care e supus omul care nu reuşeşte să se înţeleagă şi forţa dinamică care îl conduce pe om la înţelegerea şi restabilirea unităţii sale divine:

„Dragoste adevărată
De fecioara preacurată;
Tânără-ntineritoare
Dragoste de fată mare;
Însă-i plină de durere
Dragostea cea de muiere,
De durere şi de haz,
De dulceaţă şi necaz;
Îndărătnică şi dragă,
Cată ceartă ziua-ntreagă,
Iar sara se împacă
Că tot ţie va să-ţi placă;
Dragostea de la muieri
E cu sare şi piperi,
Nu-i lihnită şi dulceagă,
Zi cu zi în foc te bagă,
E războinică, fierbinte
Şi cu capul fără minte;
Dragostea de la muiere
E ca fagurul de miere
Dar un fagure pipărat,
Dulce când e supărat
Că-i răstită şi cu toane
Şi nedusă la icoane;
Ochii negri amândoi,
Îţi dau pururi război,
Gura cea cu zâmbetele,
Tare-ţi poartă sâmbetele,
Ş-acel drac cu mâni subţiri
Cu mânie în priviri
Tot mai scump pe zi ce merge…
(Eminescu II, 1978: 256)

5. **Eminescu şi ilustrarea artistică a sterotipului femeii înger / demon: concluzii**

În vremea lui Eminescu, Titu Maiorescu remarcase într-*O cercetare critică* care erau stereotipurile *poeziei române de la 1867* în privinţa repetării aberante a comparaţiilor feminității adorate cu florile, stelele şi filomelele, adică privighetorile. (Povestea violului Filomelei de către Tereus, regele Traciei,

care s-a căsătorit cu sora acesteia, Procne şi i-a tăiat limba Filomelei, de teamă că va fi descoperit are în final o rezolvare pe măsura cruzimii: aflând dintr-o broderie făcută de Filomela întreaga tragedie, Procne îl ucide pe copilul său şi al lui Tereus şi i-l dă acestuia să îl mânânce. În final Filomela se transformă în privighetoare, Procne în vrabie şi Tereus în pupăză.) Subiect delicat şi de o complexitate remarcabil realizată, tipologia femeii înger sau demon din creaţia eminesciană a constituit pentru poet subiectul unei construcții eclectice, de inspiraţie folclorică românească şi universală, mijlocită de lecturile filosofice în limba germană, cu remarcabile inovaţii care au dezvoltat potenţialul expresiv al limbii române. Mântuirea prin iubire a tipologiei feminine „Înger, rege şi femeie" (*Înger* s*i demon*), sau înger şi /sau demon echilibrează balanța în *Venere* şi *Madon*ă

„Suflete! de-ai fi chiar demon, tu esti sântă prin iubire,
Şi ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond" (Eminescu I, 1978: 27).

Încoronată, simbol al înăţării, al puterii şi al iluminării, dar şi expusă creator prin stereotipul îngerului sau al demonului, feminitatea eminesciană e o concentrare a forţelor exterioare şi interioare, care asigură sacrificiului dragostei valoarea lui cosmică şi etică. Dincolo de stereotipuri, clişee şi poncifuri feminitatea eminesciană din *Icoan*ă *şi privaz* e un simbol al sacralităţii lumii şi al infinitei nevoi de cosmicizare a ei:

„Te-am îngropat în suflet şi totuşi slabii crieri
Nu pot să te ajungă în versuri şi-n descrieri.
Frumuseţea ta divină, nemaigândită, sfântă
Ar fi cerut o arfă puternică, ce-ncântă;
Cu flori stereotipe, cu raze, diamante,
Nu pot să scriu frumseţea cea vrednică de Dante.
(...)
Ce-i zic Dumnezeire, şi înger, stea şi zee,
Când ea este femeie şi vrea a fi femeie?".
(Eminescu I, 1978: 392, 395)

Bibliografie:

Eminescu I, 1978: Mihai Eminescu *Poezii, proză literară* ediție de Petru Creția, Cartea românească, București.

Eminescu II, 1978: Mihai Eminescu *Poezii, proză literară* ediție de Petru Creția, Cartea românească, București

THE CATEGORIES OF THE DOUBLE IN THE MYTHICAL-ARCHETYPAL THINKING: *KOLOSSOS* AND *ANTIMIMON*

Adriana-Claudia Cîteia
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The study aim to explain two greek terms, wich are fundamental in understanding how the double and the double bind are defined in the grrek archetypal thinking. Kolossos is a thanatical double, a form in wich the dead is always present in the social structure of a polis, being associated with psyhe and eidolon. Antimimon is a double bind, the vicious side of the soul. Colossos and antimimon must be placed in a space between Now and Then, life and death, good and evil, in the structure of each individual personality.

Keywords: double, kolossos, antimimon, eidolon, psyhe.

Kolossos suplineşte o absenţă: este dublul thanatic, iluzia prezenţei fizice a defunctului în comunitatea din care a făcut parte. Rădăcina *kol* a substantivului preelenic *colossos* sugerează o prezenţă verticală, imobilă[1], coloană sau menhir, al cărei rol este acela de a substitui individul plecat sau dispărut pentru totdeauna. *Kolossos* este dublul, plasat la graniţa dintre lumea de aici şi Lumea de Dincolo. Vernant oferă exemple de necontestat: *colossos*-ul de la Midea (sec. al XIII-lea a.Chr), *Kolossos*-ul lui Aras de la Flionte, al lui Agamedes de la Lebade sau *Kolossoi* din Selinunt[2].

Kolossos marchează o prezenţă ambiguă, în lume şi în afara lumii şi aminteşte că la hotarul dintre Lumea lui Hades şi spaţiul celor vii, cel plecat dăinuieşte doar prin amintire. Aşadar *kolossos* este o variantă de *mnemeion* sau *hypomnema* (în vocabularul epigrafic, reper al memoriei, stelă funerară care aminteşte de defunct, modalitate de întâlnire, de definire a „vecinătăţii" dintre vizibil şi invizibil); este imaginea subiectului supus ultimei metamorfoze (metamorfoza thanatică, imagine opusă metamorfozei pygmalionice).

Antidot al uitării şi semn al efemerităţii, *kolossos* este asociat cu *psyhe*-sufletul. Jean Pierre Vernant pune sub semnul egalităţii de sens *kolossos* şi *eidolon*- reprezentarea esenţializată a unei umbre (*skia)*, imagine fantastică, de vis (*oneiros*). *Kolossos* semnalează prezenţa subtilă a sufletului ascuns sub crusta materiei.

Categoria dublului este o categorie psihologică. Dublul este mai mult decât o imagine; nu este nici imitaţie, nici iluzie; el indică „o realitate exterioară subiectului, deosebită de obiectele cotidiene, de decorul vieţii obişnuite"[3].

Definiţia lui Vernant permite comparaţia cu *antimimon*-ul gnostic. *Antimimon* este dublul negativ, umbra, suma viciilor planetare (*prosartemata*) pe care sufletul le primeşte, coborând printre astre, spre învelişul său material; aşadar, *antimimon* semnalează o apariţie, *kolossos*-o absenţă; comună este însă capacitatea de a sugera o realitate exterioară subiectului. *Kolossos* şi

[1] Jean-PierreVernant*, Mit şi gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 388.
[2] *Ibidem*, p. 389.
[3] *Ibidem*, p. 391.

antimimon se referă la *altceva-thateron*, ceva familiar, dar şi străin, intuit, dar imposibil de definit în integralitatea sa. *Kolossos* şi *antimimon* se află la graniţa dintre personal şi impersonal, temporal şi atemporal, *acum* şi *atunci*; reprezintă locul de întîlnire între ceea ce este propriu individualităţii umane şi ceea ce îi este străin, între accesibil şi inaccesibil în structura microuniversului uman. *Antimimon* este latura negativă a personalităţii, *Kolossos* este dimensiunea sa supranaturală (*fasma*). *Kolossos* suplineşte o absenţă, *antimimon* întregeşte structura identitară, cu dublul său negativ. Ambii termeni sugerează o formă de *concordia discors*, de armonizare a laturilor opuse din universul interior, individual. Ambii termeni se referă la un tip de prezenţă incomodă, nefamiliară, greu de tolerat, dar imposibil de ignorat.

Kolossos şi *antimimon* mediază între viaţă şi moarte, între *anoikeion*-lumea de sus, lumea spirituală şi *hysterema*-lumea de jos, lumea materiei. Şi *Kolossos* şi *antimimon* sugerează un demers metairetic, de trecere de la viaţă la moarte, de la materie la spirit şi de la spirit la materie. Comună ambilor termeni este intenţia de a defini mobilitatea sufletului (atributul *aiolos* înseamnă mobilitate, zbor, idee exprimată şi de expresia gnostică *ochema aitherodes, symphies, augoeides* sau *astroeides*-trupul subtil al sufletului, învelişul imaterial, impasibil şi indestructibil al sufletului[4] în opoziţie cu imobilitatea materiei, cu greutatea greu de suportat a trupului. Învelişul material al sufletului (*kolossos* în gândirea arhaică greacă, *ochema pneumatikon* în gnosticism) este însă reperul unui proces dublu de *ascensus/descensus, anabasis/katabasis, katastereo/anastereo*, urcare/coborâre a sufletului printre astre, specific ensomatozei gnostice de origine orfico-pitagoreică şi a procesului de *metairesis* (trecere, traversare) din lumea de aici în lumea de dincolo, în gândirea arhaică greacă.

În *diexodoi* gnostice (trecerile sufletului printre astre), *antimimon*-ul este rezultatul unui proces de ensomatoză treptată, care implică asumarea viciilor planetare. Aşadar, latura negativă din structura oricărui tip psihologic este un dat heimarmenic (o fatalitate astrală), imposibil de evitat. Mitologia gnostică pare a avea un scop terapeutic[5].

După modelul întrupării Omului Primordial, din *Pistis Sofia* (secolul al II-lea p. Chr.)[6] şi din *Poimandres* (XXV)[7], *prosartemata* (viciile planetare) sunt, conform ordinii chaldeene: decăderea fizică (Luna), artele malefice (Mercur), desfrânarea (Venus), ambiţia (Soare), îndrăzneala, nebunia (Marte), bogăţia (Jupiter), minciuna (Saturn)[8].

Aşadar, arhetipului *Protos Anthropos, Adam Kadmon* (din iudaism şi gnosticism) care însumează energiile divine, posibilităţile latente i se opune arhetipul hermetic, dominat de *prosartemata*. Totuşi, Numenius şi Macrobius au adăugat şi calităţile specifice fiecărui etaj planetar. Macrobius menţionează ca însuşiri pozitive: inteligenţa (Saturn), dorinţa de acţiune (Jupiter), curajul în luptă- vechiul *kydos* homeric (Marte), sensibilitatea (Soare), iubirea (Venus), capacitatea interpretativă (Mercur), dezvoltarea somatică (Luna)[9]. Rezultă astfel, o structură dublă de tip *syzigos*, în care calităţile şi viciile pot fi grupate după un model de *complexio oppositorum*: decădere-evoluţie, magie-raţiune, desfrânare-iubire, ambiţie-sensibilitate, îndrăzneală-curaj, bogăţie-dorinţă de acţiune, minciună-inteligenţă.

---

[4] Ioan Petru Culianu, *Psihanodia*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997, p. 104-106, cu reperele bibliografice.
[5] C. G. Jung, *Psihologia religiei vestice şi estice*, în *Opere complete*, vol. II, Editura Trei, Bucureşti, 2010, p. 218.
[6] *Pistis Sophia* (cărţile I-II), traducere şi îngrijire ediţie Alexandru Anghel, Editura Herald, Bucureşti, 2007, p. 208-228.
[7] Hermes Mercurius Trismegistus, *Filosofia hermetică, fragmente din Corpus Hermeticum*, traducere Dana Eliza Ghinea, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995, p. 13-31.
[8] Ioan Petru Culianu, *Psihanodia*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997, p. 102-103.
[9] *Ibidem*, p. 103.

Omul hermetic şi gnostic poate astfel să decadă şi să renască, „să urce scara cu şapte trepte", „pragul cu şapte căi"[10] din versiunea târzie a lui Iulian Teurgul (sec. II p. Chr.[11]) sau să cadă „în prăpastia de sub pământ"- *bathmos heptaporou*, prăpastia de sub cele şapte căi spre Empireu (variantă chaldeeană a Tartarului grec). Căderea sau „aplecarea în jos" semnifică întoarcerea spre lumea materială, depărtarea de sfera noetică[12].

Bathmos heptaporou este adâncul ignoranţei; sensul expresiei lui Iulian Teurgul este profund diferit de sensul expresiei mai târzii, *bathos tapeinoseos* din opera lui Pseudo Dionisie Areopagitul[13]. *Bathmos heptaporou* semnifică distanţarea de cunoaşterea absolută, ca rezultat al unei alegeri personale; *bathos tapeinoseos*- abisul smereniei se referă la urcuşul spiritual smerit, cu conştientizarea limitei noetice umane, etapă necesară în *agnosia gnosis*, „cunoaşterea prin necunoaştere", cunoaşterea apofatică. Creştinismul salvează vechiul sens hermetic şi gnostic al depărtării de limita noetică. Adâncul ignoranţei, explorarea abisului smereniei este profund legată de sentimentul de creatură prinsă între două limite: *phragmos, chasma*-limita morală dintre Rai şi Iad şi *bath(m)os* (*skotos)*- întunericul ignoranţei.

Chasma este termenul utilizat pentru a desemna hotarul dintre Infern şi Paradis[14]: □□□□□ù□ή□□□□□□ì□ύ□□□□□á□□□□□é□□□è□□é□□□□□□Spre deosebire de *phragmos*- graniţa dintre *oikoumene* şi Paradis, *chasma* este imposibil de trecut. Sinonim cu termenul □á□□ç□□prăpastie, *chasma* scindează radical lumea de dincolo, în două regiuni, expresie a eticii creştine centrate pe păcat şi virtute, pedeapsă şi răsplată[15].

Syaga, phragmos[16] este hotarul păzit de heruvimi, care desparte două ordine de realitate şi două niveluri ontologice; graniţa dintre spaţiul sacru al paradisului şi spaţiul profan al lumii cunoscute. Rezultat al întâlnirii dintre modelul veterotestamentar[17] şi tradiţia greco-latină asimilată de gândirea creştină, imaginea paradisului terestru se regăseşte în discursul parenetic creştin, din secolul al IV-lea până în secolul al VIII-lea. Predicile Sfântului Vasile, completate cu o omilie atribuită teologului capadoccian descriu paradisul terestru suprapunând imaginea Edenului cu evocările precreştine ale Insulelor Fericiţilor, aflate undeva, la capătul lumii[18]. Paradisul a căpătat astfel trăsăturile unui *topos* ideal, un spaţiu împrejmuit, protejat, dominând întreaga lume, care împrumută când trăsăturile Grădinii Hesperidelor[19], sau livezii lui Alcinous[20], când ale muntelui situat dincolo de ocean. În poezia latină creştină din secolele IV- VI[21], Paradisul terestru este descris ca un spaţiu îndepărtat, deschis către polul etern, situat undeva în

[10] H. Lewy, *Chaldaean Oracles and Theurgy. Misticism, Magic and Platonism in the Later Roman Empire*, Le Caire, 1956, p. 294.
[11] I. P. Culianu, *op. cit*., p. 109.
[12] *Ibidem.*
[13] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Opere Complete şi scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, traducere, introducere şi note de Pr. Dumitru Stăniloaie, ediţie îngrijită de Constanţa Costea, Editura Paideia, Bucureşti, 1996, p. 247-257.
[14] Luca 16, 26.
[15] Jaroslav Pelikan*, Tradiţia creştină*, vol. III, Editura Polirom,Iaşi, 2004, p. 141.
[16] Matei 21, 33; Marcu 12, 1; Luca 14, 23; Efeseni 2, 14.
[17] Geneza 2, 8- 17.
[18] Felix Buffiere, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 390- 394.
[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem*.
[21] Pierre Grimal, *Literatura latină,* Editura Teora, Bucureşti, 1997, p. 411- 420.

Orient[22]. Literatura talmudică propune patru variante de localizare: ţara lui Israel, Arabia, Mesopotamia, Damasc[23].

În Răsăritul creştin, interpretarea simbolică a textului sacru a fost abandonată în favoarea unei interpretări *ad litteram*. „Vecinătatea" Paradisului trebuie să fi creat un sentiment de siguranţă şi de consolare, în contextul politic dificil pe care îl traversa Imperiul, confruntat cu atacurile migratorilor[24].

La sfârşitul secolului al IV- lea, episcopul Epifanie al Salaminei plasa Paradisul la izvoarele Tigrului şi Eufratului[25], Efrem şi Filostorgios credeau că s-ar afla la Ecuator, iar Sfântul Augustin argumenta în favoarea realităţii copacului cunoştinţei binelui şi răului[26]; în secolul al VIII- lea, Ioan Damaschinul confirma existenţa reală a grădinii Edenului, „în Răsărit, în regiunea cea mai înaltă a pământului"[27]. În concepţia damaschiniană paradisul are o dimensiune materială şi una spirituală: „omul locuia cu trupul într-un loc cu totul dumnezeiesc şi foarte frumos, iar cu sufletul locuia într-un loc foarte înalt şi incomparabil de frumos"[28].

În secolul al VI- lea, Cosmas Indicopleustes propunea în *Topografia*[29] sa o nouă imagine asupra pleromei creştine: *oikoumena* înconjurată de un ocean, dincolo de care se află Paradisul. După Potop, Noe a străbătut distanţa dintre Paradis şi pământ în 150 de zile. Intrarea în grădina Edenului este însă oprită de un heruvim[30] sau de un zid de foc, înalt până la cer[31].

Aşadar, paralel cu concepţia despre Paradis ca transfigurare eshatologică a Pământului Făgăduinţei, ca stare primordială şi eshatologică[32] s-a conturat ideea unui Paradis Terestru, aflat la limita dintre natural şi supranatural. În *Imnele despre paradis*[33], Efrem Sirul reia imaginea muntelui din *Iezechiel* 28, 13- 14. „Topografia paradisului" este construită pe imaginea muntelui care încercuieşte marea, apărat de un „hotar de necălcat"- *syaga* şi împărţit în trei niveluri distincte, rezervate celor trei categorii de fericiţi[34].

Valoarea ontologică a celor două lumi despărţite de *syaga* nu intră însă în contradicţie cu valoarea lor reală [35]. Hotarul dintre „străinii de Paradis" şi „cetăţenii Paradisului" este unul euharistic[36]. *Phragmos* capătă dubla valoare de coordonată terestră şi eshatologică a Paradisului, devenind sinonim cu termenul *hyperoria*. *Phragmos* marchează limita dintre condiţia adamică, paradisiacă şi cea postadamică, din afara paradisului[37] *Katoikia*- alungarea din Eden a

[22] Lactantiu, *De ave Phoenice*; PseudoTertulian, *De judicio Domini*- secolul al VI- lea, Prudentiu, *Cathemerinon*, secolul al V- lea; Claudius Marius Victor, *Aletheia*- începutul secolului al V- lea; *apud* Jean Delumeau, *Grădina Desfătărilor. O istorie a Paradisului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 16- 17.
[23] Albert Cohen, *Talmudul*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2003, p. 501.
[24] Lucien Musset, *Invaziile*, Editura Corint, Bucureşti, 2002, *passim.*
[25] Claudio Moreschini, *Istoria filosofiei patristice*, traducere de Alexandra Cheşcu, Mihai-Silviu Chirilă, Doina Cernica, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 249.
[26] *De genesi contra Manicheos* II, 2, 3; *Ibidem*, p. 21.
[27] Ioan Damaschinul, în Claudio Moreschini, *op. cit.*, p. 78.
[28] *Ibidem*, p. 80.
[29] Jean Delumeau, *Grădina Desfătărilor*, traducerea Horaţiu Pepine, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 39.
[30] Isidor din Sevilla, *Etymologiae*, P. L., vol. 83, col. 75; Idem, *De ordine creaturarum liber*, P. L., vol. 83- *De paradiso*, X, 2- 5.
[31] Honorius d'Autun, *De imagine mundi*, P. L., vol. 172, col. 123.
[32] Enoh, 61, 12.
[33] Efrem Sirul, *Imnele despre Paradis*, Editura Deisis, Sibiu, 1998, p. 196 şi urm.
[34] *Ibidem*, p. 207; Geneza 3, 24.
[35] se suprapun astfel imaginile din Geneza 3, 24 şi Efeseni 2, 14.
[36] Alexander Golitzin, *Mistagogia, Experienţa lui Dumnezeu în ortodoxie*, Editura Deisis, Sibiu, 1998, p. 62.
[37] *Geneza*, 3, 24.

determinat condiţia parepidemică a omului, şi necesitatea efortului spiritual de recucerire a paradisului pierdut (*epektasis*).

Muntele-Paradis al lui Cosmas Indicopleustes, separat de *oikoumene* prin *phragmos*-graniţa divină, propune un model de anti-cetate, un anti-*topos* în care ierarhia (cele trei niveluri ale muntelui locuite de sufletele fericiţilor) este condiţionată de criterii etice şi în care singurul obstacol în ascensiunea către tronul lui Dumnezeu este păcatul[38]. Muntele-paradis care domină întreg universul poate fi interpretat ca o propunere de societate ideală, ca alternativă a unei interlumi idilice, în care graniţele sunt trepte între pământ şi cer.

Din perspectiva gândirii creştine, *phragmos* desparte starea de rătăcire ontologică determinată de păcatul primordial, de certitudinea ontologică premergătoare păcatului adamic[39]. *Phragmos* poate fi definit şi ca graniţă între inteligibilitatea primordială completă, nemijlocită şi inteligibilitatea post-adamică, luciferică, dobândită cu preţul căderii.

André Scrima a definit frontierele ontologice pornind de la momentul ktisiologic al creării omului „după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu", moment pe care îl consideră „clipa supratemporală în care s-au trasat, în faţa neantului originar digurile fiinţei", hotarul făpturii fiind însăşi originea sa, iar limitarea, garanţia indestructibilităţii ontologice[40]. Antropologia apofatică stabileşte graniţele metafizice ale omului în interioritatea sa. Deşi extinderea limitelor interioare echivalează cu creşterea spirituală, transgresarea limitei rămâne imposibilă, deoarece „suprema limită a omului este Dumnezeu, care în Sine este nelimitat"[41].

Comentariul privitor la raportul dintre infinitul divin şi hotarele fiinţei create a fost produsul eclectismului intelectual al secolelor IV-V[42], arhitectura conceptuală a peratologiei ontologice fiind asigurată de vocabularul veterotestamentar (Isaia 40, 12: *Cine a măsurat apele cu mâna, şi cerul cu palma, şi întreg pământul cu pumnul? Cine a cântărit munţii pe cântare, şi pădurile într-o cumpănă*?)

În Isaia 66, 1-2, termenul *hypopodion* (lat. *scabellum*[43]) are sensul de scară, punct de sprijin, limită, sintagma greacă *ge hypopodion* lat. *terra scabellum* având sensul de frontieră ontologică între Dumnezeu şi creaţia sa.

În Psalmul 103, hotarul de netrecut desparte creaţia de Creatorul său şi de momentul prektisiologic[44].

Diexodos (călătoria) capătă astfel sensul unei aventuri a cunoaşterii de sine, unui exerciţiu al liberului arbitru: omul poate alege între cunoaştere şi ignoranţă, între cădere şi *epektază*. *Epektaza*, progresul continuu înseamnă depărtarea de abisul ignoranţei, cu conştientizarea propriilor limite noetice, impuse de antropogonia de tip *kata*- după chipul şi asemănarea Creatorului.

Antimimon pneuma are în hermeneutica jungiană şi sensul de spirit imitator[45]; *Antimimon* este stăpânul Lumii de jos (*hysterema* gnostică), condiţia coabitării sufletului cu materia, a

[38] Arthur Koestler, *Lunaticii. Evoluţia concepţiei despre Univers de la Pitagora la Newton*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 77.
[39] Lucian Blaga , *Cunoaşterea luciferică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p.18-27. Lucian Blaga defineşte idea de "suprafaţă ontologică", spaţiu al rătăcirii fiinţiale, conturat după căderea adamică, prin care este sugerată imposibilitatea omului de a atinge marginea noologică a lucrurilor.
[40] André Scrima, *Antropologia apofatică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 108- 117.
[41] *Ibidem*, p. 117.
[42] Claudio Moreschini, *op. cit*, p. 426- 448, 684- 689.
[43] Isaia 66, 1- 2 cf. *Vulgata*.
[44] Adriana-Claudia Cîteia, *Peratologia bizantină şi post-bizantină. Implicaţii politice şi religioase*, Editura Argonaut, Cluj Napoca, 2013, p. 32-33.

compromisului de tip *soma-sema* (trupul închisoare a sufletului, din gândirea orfică). *Antimimon* se referă la punerea în opoziţie cu sinele, la tensiunea dintre calităţi şi vicii, care se poate atenua prin disocierea de latura negativă (depărtarea de lume, monotropia, simplitatea, în creştinism) sau prin coabitarea cu sinele, complicitatea cu sinele în sensul acceptării laturii negative.

Dublul imaginat este dedublare proteică a sinelui, manifestată în momentele de maximă intensitate emoţională. Dublul imaginat acţionează ca un „buzunar al sinelui" în care se află rezerva imaginativă, dar şi experienţe proprii, amintiri, habitudini abandonate, care sunt reactualizate în anumite momente ale vieţii. Dublul imaginat actualizează viitorul sau trecutul. Dublul imaginat poate avea ca sursă obişnuinţa, caz în care momente familiare din trecut sunt readuse în trăirea prezentă, printr-o experienţă onirică sau asemănătoare acesteia; exprimă o tensiune necesară a contrariilor, sau un dualism maniheist.

În gnosticism, dublul imaginat are două semnificaţii:

-o semnificaţie negativă, *antimimon*-ul, suma viciilor planetare, „împrumutate" sufletului, în călătoria sa din *anoikeion*- Împărăţia de sus, spre pământ, expresia unei identităţi gemelare disociate, uşor de recunoscut şi în arhetipologia veterotestamentară de tip Cain-Abel sau în anarhetipologia medievală, în legenda cavalerilor Balin şi Balan, şi

- o semnificaţie pozitivă, de provenienţă maniheistă, *Geamănul:* Mani îşi întâlneşte *Geamănul* (*syzigos*-tovarăş, *didymos*-geamăn, *tauma* în arabă, *toma* în aramaică, *nrymyg* în persana medie[46]), eul ceresc care i-a dezvăluit Tainele şi i-a rămas mereu alături. *Didymos* este expresia unei identităţi dedublate după model hermetic, transient- *ceea ce este în cer este şi pe pământ, ceea ce este sus este şi jos*, dar care aminteşte şi de arhetipul grec Castor-Polux. Originile celor două ipostaze identitare sunt diferite- una este umană cealaltă divină; una este celestă, cealaltă chtoniană, rolul Geamănului fiind acela de a asigura echilibrul identitar.

Ideea se regăseşte şi în orfism; în psihanodia orfică, la fiecare răscruce a complicatului drum de întoarcere printre astre, sufletul iniţiatului rosteşte „ Sunt fiul pământului şi al cerului înstelat"[47]. Tăbliţa orfică de la Petilia (sec. IV-III a.chr) indică această formulă, drept condiţie obligatorie pentru păstrarea memoriei în Lumea de Dincolo; odată rostită, străjile celeste vor permite sufletului să bea din *Lacul Mnemosynei* (Amintirea) şi să intre în Tărâmul Eroilor[48]. Amintirea originii divine este cheia întoarcerii pe „pajiştile sfinte"[49].

Întâlnirea cu Dublul asigură armonizarea contrariilor: sus-jos, amintire-uitare, cunoaştere-ignoranţă.

BIBLIOGRAFIE

Blaga, Lucian, *Cunoaşterea luciferică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993

Buffiere, Felix, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, Editura Univers, Bucureşti, 1997

Cîteia, Adriana-Claudia, *Peratologia bizantină şi post-bizantină. Implicaţii politice şi religioase*, Editura Argonaut, Cluj Napoca, 2013

Culianu, Ioan, Petru, *Psihanodia*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997

Cohen, Albert, *Talmudul*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2003

[45] C. G. Jung, *Psihologia religiei vestice şi estice*, ed. cit., p. 198.
[46] G. Filoramo (coord.), *Istoria Religiilor, vol. III. Religiile dualiste. Islamul*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 50.
[47] Reynal Sorel, *Orfeu şi orfismul*, Editura Teora, Bucureşti, 1995, p. 140.
[48] *Ibidem.*
[49] *Ibidem*, p. 144.

Delumeau, Jean, *Grădina Desfătărilor. O istorie a Paradisului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997

Dionisie Areopagitul, Sfântul, *Opere Complete şi scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, traducere, introducere şi note de Pr. Dumitru Stăniloaie, ediţie îngrijită de Constanţa Costea, Editura Paideia, Bucureşti, 1996,

Efrem Sirul, *Imnele despre Paradis*, Editura Deisis, Sibiu, 1998

Filoramo, Giovanni, (coord.), *Istoria Religiilor, vol. III. Religiile dualiste. Islamul,* Editura Polirom, Iaşi, 2009

Golitzin, Alexander, *Mistagogia, Experienţa lui Dumnezeu în ortodoxie*, Editura Deisis, Sibiu, 1998

Grimal, Pierre, *Literatura latină,* Editura Teora, Bucureşti, 1997

Hermes Mercurius Trismegistus, *Filosofia hermetică, fragmente din Corpus Hermeticum*, traducere Dana Eliza Ghinea, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995

Jung, C., G., *Psihologia religiei vestice şi estice*, în *Opere complete*, vol. II, Editura Trei, Bucureşti, 2010

Koestler, Arthur, *Lunaticii. Evoluţia concepţiei despre Univers de la Pitagora la Newton*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

Lewy, H., *Chaldaean Oracles and Theurgy. Misticism, Magic and Platonism in the Later Roman Empire*, Le Caire, 1956

Moreschini, Claudio, *Istoria filosofiei patristice*, traducere de Alexandra Cheşcu, Mihai-Silviu Chirilă, Doina Cernica, Editura Polirom, Iaşi, 2009

Musset, Lucien, *Invaziile*, Editura Corint, Bucureşti, 2002

Pelikan,Jaroslav, *Tradiţia creştină*, vol. III, Editura Polirom, Iaşi, 2004

Pistis Sophia (cărţile I-II), traducere şi îngrijire ediţie Alexandru Anghel, Editura Herald, Bucureşti, 2007

Scrima, André , *Antropologia apofatică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005

Sorel, Reynal, *Orfeu şi orfismul*, Editura Teora, Bucureşti, 1995

Vernant, Jean-Pierre *Mit şi gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997

APPLIED NARRATIVE MEDICINE. WHEN PATIENTS NARRATE ABOUT THEMSELVES

Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: When talking about the concept of illness and health, anthropology becomes an extremely applied science, imposing extremely tight collaborations between anthropologists and various professionals from the health department.
During the last decade, anthropological research in the medical anthropology has expanded. We analyse: illness - not the patient's suffering, the behaviour of individuals from the core of a society, the idea of returning to healing methods (considered or not) certain parallel or complementary set in therapeutic dialogue with allopathic medicine, initiation in the medical profession, the patient-doctor relationship, the patient's relationship with their illness and their own bodies. This implies that we will always be analysing two types of thought process: on one hand traditional representations and practices and on the other hand the modern health system as it is implemented and as it functions in society, at a given time.
The means by which a population tried to separate the dysfunction of the body or the deviation from the well-being of the whole, the answers every generation found and passed on cannot dissociate completely not even in the current modern biomedical system. From an anthropological point of view, a researcher of the cultural body such as Le Breton[1] will always highlight the unique character of pain, the fact that the mere pronunciation of the word makes us think of a tear, of a "rupture" of the self.
With no pretension of redefining a linguistic code of pain, however trying to understand what it is from the point of view of the contemporary patient, a fundamental concept in the study and treatment of any pathological condition, slightly understudied in Romanian anthropological research, we analysed a questionnaire consisting of 37 questions distributed to a group of patients made out of 28 women and 44 men, admitted to some of the university hospitals in Timisoara, involving them in a captivating narrative exercise.

Keywords: narrative, medical anthropology, orality, prevention

Antropologie medicală "la gura sobei"

Modul în care o populație a încercat să separe disfuncția corpului sau abaterea de la buna funcționare a întregului, răspunsurile pe care fiecare generație le-a găsit și le-a transmis mai departe nu se pot disocia complet, nici în prezent, de sistemul biomedical modern.

Reprezentările și practicile populare i-au fascinat pe etnologi dintotdeauna, iar cercetările au culminat adesea cu analize fidele ale ofertelor terapeutice cu cea mai mare conotație magică și religioasă. În literatura antropologică vom găsi numeroase referiri la ritualuri de vindecare, incantații, vrăji, blesteme, profeții, dar orice societate este în continuă schimbare și, deși oamenii

[1] *Durerea* pune individul în relație cu sine, scrie Le Breton, este și *somatizare și semantizare*. http://www.institut-servier.com/download/douleur/8.pdf

ei se adaptează timpului în care trăiesc, va purta întotdeauna cu sine reminiscențe din memoria colectivă[2] .

Cercetarea în antropologia medicală este foarte diferită de ceea ce ar fi definit ca etnologie sau antropologie clasică[3]. O atenţie deosebită este acordată organizării sistemelor de sănătate, analizei modurilor de viață și bunei cunoașteri a practicilor de zi cu zi. Interacțiunea dintre cei care îngrijesc și cei care sunt îngrijiți a devenit un subiect fundamental de cercetare pentru studiile antropologice, adoptat de toate marile universități de medicină din lume. Putem spune deschis că antropologia medicală s-a separat radical de orientările sale mai vechi și de preocuparea constantă de a studia societățile numite, pe nedrept, primitive. Actanții analizați sunt, cel mai adesea, cetățeni ai societăților atât de tehnologizate din țările tot mai dezvoltate ale lumi. Prin 1960, când termenul de etnomedicină intra în uz, acesta făcea referire doar la acele sisteme de sănătate non-occidentale, considerate tradiționale, fiind sinonim cu noțiunea, abandonată în prezent, de medicină primitivă.

Biomedicina vestică, sistemul contemporan de vindecare bazat pe știința occidentală modernă, cu accent pe tehnologie în analiza corpului și diagnosticarea problemelor de sănătate este, de asemenea, un sistem etnomedical, studiat de antropologi ca sistem cultural[4].

Pentru a sublinia sensibilitatea subiectelor cu care operează, putem cita, de exemplu, cazul Japoniei, unde conceptul de *gotai* se referă la idealul de a menține structura corpului intactă, nu doar în viață ci și după moarte. Rigoarea conceptului refuză chiar și ideea nevinovatelor piercinguri în ureche (Ohnuki-Tierney 1994: 235). Când succesorul la tron, Prințul Naruhito, urma să se căsătorească, unul din criteriile importante în alegerea miresei a fost ca această să nu aibă urechile străpunse. Credința că doar un corp intact poate renaște se află la baza acestui ideal. Tocmai de aceea, din punct de vedere istoric, decapitarea era socotită forma absolută de a ucide pe veci un dușman. Atentarea la integritatea corporală promitea imposibilitatea renașterii dușmanului. Noțiunea de *gotai* introduce (iată, cultural) un motiv serios pentru ca intervențiile chirurgicale și transplantul de organe să aibă o rată destul de scăzută în Japonia (comparativ cu ceea ce se întâmplă în SUA), țară renumită pentru dezvoltarea sa tehnologică.

De asemenea, putem vorbi despre diversitate culturală și în ceea ce privește abordarea corpului ca o unitate fizică mărginită, cu vindecare concentrată doar pe un singur corp ori, dacă vindecarea poate atinge un cadru social mai larg, la un moment dat, pe întreaga sferă socială. Alte diferențe notabile sunt date de modul în care este privit corpul viu față de cel mort, în raport cu organele sale interne. De exemplu, în Statele Unite, un individ poate fi declarat mort, dacă creierul său este declarat ”mort”, chiar în condițiile în care inima sa continuă să bată, în timp ce alte culturi refuză astfel de etichetări.

Clasificarea discursurilor din punct de vedere anatomic, având în vedere corespondențele interne, stabilirea metodelor de receptare și a mijloacelor de colaborare între lingvistica și retorica medicală, stilistica sa (concepută nu doar ca tehnică ci, mai ales, conjunctiv) cu un accent specific pe deviație, conduc declarat spre matrice etno-lingvistice implicate în conceptul de sănătate și în toate intersecțiile sale sociale. Astfel, sarcina antropologilor se dovedește adesea dificilă. Boala

[2]Darian Leader, David Corfield, De ce se îmbolnăvesc oamenii?, Editura Trei,București, 2012

[3]Carol R. &MelvinEmber, *Encyclopedia of medical anthropology: Health and illness* in Lazarus RS, *Psychological stress and the coping process*. New York: McGraw-Hill; 1966.The world'scultures. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, DOI: 10.1007/0-387-29905-XE, 2004

[4] *Health, Illness, andHealing;* Ron Barrett. Aghor Medicine: *Pollution, Death, and Healing in Northern India*. Berkeley: University of California Press, 2008. Acest studiu asupra asceților hinduși Aghori din India ne arată modul în care aceștia s-au implicat, în zilele noastre, în vindecarea victimelor bolilor stigmatizate.

ca experiență culturală presupune analiza unei dihotomii pretențioasă și complicată: pe de o parte, boala ca problemă de sănătate biologică, iar pe de altă parte studiul atent, minuțios al percepțiilor și experiențelor culturale specifice referitoare la o problemă de sănătate.

Dimensiunea narativă a bolii poate fi evidențiată de-a lungul întregului traseu terapeutic și în timpului dialogului medic-pacient[5].

Analizând mai multe cazuri din perspectivă etnologică a relației medic-pacient, se poate spune că reacția cea mai frecventă a pacientului față de boala sa este exculparea[6].

Modul în care gândește pacientul român, influența asupra actului terapeutic a tot ceea ce reprezintă legăturile sale cu trecutul ori cu un prezent asediat mediatic de informațiile cele mai diverse, relația sa cu medicul curant ori modul în care și unul și celălalt sunt dispuși *să se povestească* sunt aspecte foarte puțin cercetate în antropologia medicală românească.

Îmbinând metodele sociologiei calitative americane de tip interacționist dar și a școlii europene de antropologie, am selectat și aplicat, la rândul nostru, tehnicile de bază cu care operează această ştiinţă, elaborând un chestionar de 37 de întrebări, distribuit de o studentă la medicină[7] din anul VI, cu reale aptitudini în comunicare, unui număr de 28 de femei și 44 de bărbați.

Analiza noastră s-a desfășurat pe trei niveluri, reprezentate de: conștientizarea suferinței, participarea la actul terapeutic, construirea, împreună cu pacientul, a unei adevărate strategii de prevenție.

Pentru fiecare dintre aceste situații, contextul cultural s-a dovedit definitoriu.

Când pacientul se povestește și povestește

Chestionarul a fost distribuit unor pacienți internați în câteva dintre spitalele universitare timișorene[8]. Majoritatea suferă de afecțiuni cronice: cardiovasculare, diabet zaharat, boli ale plămânilor, dislipidemii, insuficiență renală. Istoricul bolii a dezvăluit că în aproape toate aceste cazuri afecțiunea era preluată din familie. În ceea ce privește hipertensiunea arterială, osteoporoza, hipertiroidia, cancerul de colon, astmul bronșic și diabetul zaharat au fost declarate ca fiind moștenite pe linie maternă.

Li s-a cerut celor intervievați să descrie ceea ce simt, să aleagă un calificativ oferit de chestionar sau să completeze dumnealor lista, motivând alegerea. Termenii în care au exprimat durerea ca simptom (la nivelul corpului fizic), au fost, în general, cei mai cunoscuți și uzitați: *înțepătură, arsură, zgârietură, mâncărime, zvâcnitură, greutate/apăsare, întindere, strânsoare.* Disponibilitatea cadrului medical (în cazul nostru, studenta din an terminal) de a sculta povestea fiecărui episod patologic și de a încuraja detaliul în narațiune, a făcut ca discursul să se mute într-un mod radical de la simptom la cauză, într-un timp foarte scurt.

Aici s-ar cuveni, în interpretare, o separare pe gen a discursului narativ.

Am așezat cele două tipuri de intervenții la masculin, respectiv feminin și le-am interpretat ca atare.

---

[5] BertauxD., ”L’approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentalités” Cahiers internationaux de sociologie, 1980, LXIX, p.201

[6] Kleinman, A., “Writing at the Margin. Discourse between Anthropology and Medecine”, University of California Press, 1995

[7] A. G., studentă la medicină generală, anul VI

[8] Spitalul Clinic Județean de Urgență Timișoara, Institutul de Boli Cardiovasculare, Spitalul Clinic de Boli Infecțioase și Pneumophtisiologie ”Victor Babeș”, Spitalul Clinic Municipal de Urgență, Clinica de Obstetrică și Ginecologie Bega

Bolnavele sunt convinse, fără nicio excepție, că stresul trebuie că stă la baza tuturor afecțiunilor cu care s-au pricopsit, adăugânt apoi, cu ușoară vinovăție că ”s-ar putea” ca și neglijența să aibă un rol important.

Este foarte adevărat că ritmurile vieții moderne sunt deseori necruțătoare iar numărul studiilor care le sunt dedicate este semnificativ[9]. ”Relația dintre stres și boală este complexă. Susceptibilitatea la stres variază de la persoană la persoană. Un eveniment care cauzează o boală unei persoane nu poate provoca boli alteia. Evenimentele trebuie să interacționeze cu o mare varietate de factori de fond pentru a ajunge să se manifesteze în cele din urmă ca o boală. Printre factorii care influențează susceptibilitatea la stres sunt: vulnerabilitate genetică, stilul de *coping*[10], tipul de personalitate și sprijinul social. Atunci când ne confruntăm cu o problemă, evaluăm gravitatea problemei și încercăm să determinăm dacă avem sau nu resursele necesare pentru a face față problemei. Dacă noi credem că problema este gravă și nu dispunem de resursele necesare pentru a-i face față, ne vom percepe ca fiind sub stres[11]. Este modul nostru de a reacționa la situațiile care fac diferența în susceptibilitatea noastră la boală și la bunăstarea noastră generală”.

Poveștile ulterioare n-au fost lipsite de un ușor accent protean: ”dacă ați știi prin ce-am trecut eu, dar nimeni nu și-a dat seama… nu arăt oricui cum mă simt eu… .”

Întrebările referitoare la stilul de viață ne-au demonstrat că există schimbări radicale în societatea românească, impuse de consumerism și globalizare. Cei mai mulți dintre intervievați au recunoscut că „nu duc o viață prea sănătoasă”: consum zilnic de carne (bărbații), de dulciuri (femeile), tutun (65% dintre respondenți), mai puțin de opt ore de somn pe noapte (și femeile și bărbații).

Toți cei chestionați ar interpreta o eventuală recomandare medicală limitativă (hrană, alcool, tutun) ca pe o nouă frustrare adăugată la șirul de lucruri interzise în viața de zi cu zi. La nivel subtil, aceasta restricționare nu ar fi doar de ordin medical. În plan social, implicațiile s-ar dovedi mult mai numeroase și ar interesa: noțiunea de compasiune (ca așteptare), relația cu ceilalți membri ai familiei sau cunoscuți, bugetul lunar alocat pentru hrană și starea de bine, discuția virând adesea către prevenție. Există în continuare credința că boala poate fi prevenită prin modul nostru de a gândi și a acționa. Cei mai mulți pacienți din lotul nostru nu reușit să răspundă și *cum* se petrece acest lucru pentru fiecare dintre ei.

Modificarea obiceiurilor alimentare duce la modificarea obiceiurilor sociale. Dacă odinioară, relațiile sociale se formau, consolidau și întrețineau după anumite reguli nescrise în ceea ce privește preferința pentru anumite alimente (considerate tradiționale), în prezent lucrurile s-au modificat radical. De neconceput cu ani în urmă, astăzi ”o tratație de sărbători” se poate limita la: un ceai, o cafea, o salată etc.

S-a intervenit fulgurant, spunându-se că emoțiile noastre ne influențează starea mentală precum și starea de sănătate, afectându-ne în special tubul digestiv și sistemul cardiovascular[12].

---

[9] W. Victor R. Vieweg, Demetrios A. Julius, MD, Antony Fernandez, MD, Mary Beatty-Brooks, MA, John M. Hettema, MD, PhD, Anand K. Pandurangi, MD, ”Posttraumatic StressDisorder: ClinicalFeatures, Pathophysiology, and Treatment”, The American Journal of Medicine, 2006, Volume 119, Issue 5, Pages 383–390

[10] noțiune introdusă de Lazarus în 1966 (vezi op. cit), care face referire la declanșarea oricărui mecanism de adaptare la stres și la prevenție

[11] Lazarus RS, Psychologicalstressandthecopingprocess. New York: McGraw-Hill; 1966.
Azar B. Probinglinksbetweenstressand cancer. APA Monitor Online. 1999;30:1–4. (http://www.apa.org/monitor/jun99/stress.html)

[12] intervenție dirijată a A. G., studentă la medicină

Prin urmare este important pentru noi să recunoaștem și să identificăm gândurile, emoțiile, comportamentul, relațiile noastre și să fim conștienți de impactul pe care acestea le au în propriul nostru corp. Am insistat pe lângă pacienții care au avut amabilitatea de a participa la acest exercițiu narativ de a lua în calcul, ca strategie de viitor, o cât mai eficientă conștientizare a managementului emoțional, prin adaptarea gândurile la răspunsuri emoționale pozitive.

Negativismul „cronic" în starea noastră de sănătate precum și sentimentul de disperare ne afectează echilibrul hormonal prin diminuarea substanțelor chimice ale creierului, având ca impact scăderea sistemului imunitar. Aceste idei, chiar exprimate timid, cu vădit caracter general, au declanșat aproape instantaneu dorința de a povesti episoade tragice din viață care, cu singurănță, le-au marcat starea de sănătate.

Iată, transcrierea uneia dintre cele mai emoționante povești: "S-a întâmplat cu foarte mulți ani în urmă. Să tot fie vreo patruzeci. Eram la volan, conduceam. Mergeam în concediu la părinți, la țară. Eram doar eu cu soția. Știți, noi n-am avut norocul să avem copii. Ei, da! Atunci m-am îmbolnăvit. Am avut accident. Nici acum nu știu ce s-a întâmplat cu adevărat. Mi-au povestit martorii și eu am tot încercat sa-mi amintesc. A zis un om care ar fi vazut totul de pe deal, că era mai departe un pic de locul faptei, că mașina s-a răsturnat pe o parte și a prins-o pe nevasta-mea dedesubt. Nu știu ce a fost atunci. Aveam eu patruzeci și unu de ani. Știți, eu n-am fost băutor niciodată. Am mai dat noroc, am mai băut câte un pahar de vin ori o țuică de sărbători. Nimic mai mult. N-am fost nici obosit, nu știu. De câte ori închid ochii seara, mă tot gândesc ce a putut să fie. Asta nu-mi dă pace, nu mă lasă să trăiesc, că atunci m-am îmbolnăvit, și nu mă lasă nici să mor. Mă chinui așa, dintr-un spital într-altul. Am fost internat și la București atunci, demult. A zis omul de care v-am spus mai devreme că am ieșit ca turbat din mașină, strigând-o pe nevasta-mea și după aceea, singur, m-am opintit și am ridicat mașina de pe ea. Nu-mi amintesc. M-am trezit la spital și, dintr-un om de 80 de kilograme, am ajuns la 35. Parcă am fost de la Auschwitz. N-am umblat și n-am vorbit multă vreme. Doctorii au învățat multe pe mine. Mi-a și zis unu' mai tinerel o dată că sunt ca o enciclopedie medicală. Zicea și el, că nu-i greu de zis. Cred că gândurile m-au ținut în viață până acum. De acum…"[13]

Doamnele ne-au povestit, la rândul lor, despre probleme de acasă: necazuri cu soții, copiii ori alte rude, probleme financiare, temeri felurite.

Literatura de specialitate atrage atenția asupra importanței actului narativ în eliberarea unui diagnostic de profunzime.

Cele mai multe practici de vindecare antice, mai cu seamă în medicina tradițională chinezească subliniau legătura dintre minte și corp.

Medicina occidentală a separat însă riguros, timp de secole, aceste două sisteme de gândire.sfârșitul secolului XX vine cu noi abordări și reactualizări.

In anul 1989, studiul clinic realizat de David Spiegel a demonstrat puterea minții de a vindeca. Din 86 de femei cu cancer de sân în stadiu terminal, jumătate au primit îngrijiri medicale standard, în timp ce cealaltă jumătate a primit îngrijiri medicale standard plus sesiuni săptămânale de sprijin psihologic. În aceste sesiuni femeile au fost în situația de a împărți atât durerea lor cât și triumfurile lor. Spiegel a descoperit că femeile care au participat la grupul de suport social au trăit de două ori mai mult în comparație cu grupul care nu au participat.

[13] T. B. 82 de ani, internat cu multiple afecțiuni cardiace și suspiciune tumorală pancreatică

Un studiu clinic similar, făcut zece ani mai târziu a arătat că, la pacienții care au cancer de sân sentimentul de neputință și disperare sunt asociate cu șanse mai mici de supraviețuire[14].

La întrebarea referitoare la gradul de încredere în medici, am putut constata că atât femeile cât și bărbații se adresează acestuia mai degrabă cu resemnare decât din convingere.

Relația medic-pacient este una extrem de delicată și implică foarte mult tact și profesionalism. Pacienții simt nevoia de siguranță în compania unui doctor pentru a putea relata cu exactitate informații utile pentru punerea unui diagnostic corect. Personalul medical ar trebui să dovedească mult respect și corectitudine față de oameni, să îi trateze pe toți în mod egal indiferent de etnie, alegerea stilului de viață sau comportament (părere generală, exprimată redundant de subiecții noștri).

Reamintim aici că scopul unui doctor este de a ajuta și trata pacienții, nu de a-i judeca.

Tocmai de aceea, dorința pacienților, independent de gen, de a avea mai curând un medic calm, blând, deschis spre comunicarea cu pacientul este mult deasupra ideii de a fi tratat de un medic foarte bine pregătit profesional, dar distant, concluzie ce merită o atenție aparte.

Foarte interesante ni s-au părut răspunsurile referitoare la alegerea medicului curant în funcție de gen și calitățile socotite ca determinante în deschiderea pacientului către dialog. Aceste preferințe nu respectă întotdeauna grupele de vârstă sau sex; unii pacienți și-au declarat preferințele pentru medici de sex feminin, alții pentru bărbatul-medic, pe baza diferențelor culturale, educaționale și religioase raportate la propria persoană.

Ar fi de subliniat și convingerea pacienților că un rezultat terapeutic cu succes implică participarea bolnavilor la actul de vindecare. Nu doar medicul trebuie să depună eforturi pentru a ușura suferința pacientului prin mijloace adecvate stării sale. Pacientul trebuie să-și antreneze participarea la procesul de vindecare, să asculte și să practice riguros sfaturile primite. Vindecarea este un efort de echipă, iar credința are un rol fundamental.

Dacă medicul trasează coordonatele terapeutice și trebuie să se abțină de la orice încăpățânare nerealistă în investigații sau tratament care pot fi inutile, disproporționate, neavând nici un scop sau efect asupra suferinței pacientului, beneficiarul tratamentului trebuie să se adapteze protocoalelor recomandate.

Idei de final; prevenția o poveste?

Odată cu transcrierea materialului de teren, paralel cu întrebările şi interpretările de rigoare, intuiţia s-a dovedit bună, dar insuficientă. Munca medicului ca etnolog de teren a început să devină productivă abia când răspunsurile căutate au rezultat în înlănţuiri complexe, trecând de la contact imediat la studiu compararativ, la selectarea temelor obsesive şi raportarea lor la subiectul dat.

Oamenii doresc cu orice preţ să se bucure de o bună stare de sănătate, să o conserve şi să o dea mai departe ca pe un dar (concept pe de-a întregul demonstrat de părinții antropologiei culturale). Economia acestei dorinţe funcţionează nealterat la nivel conceptual şi are, aşa cum este normal, rezultate materiale şi spirituale.

Acţiunile (faptele noastre de zi cu zi, obiceiurile alimentare, modalitatea în care ne îngrijim corpul și interacționăm unii cu ceilalți, așteptările pe care le avem sau dezamăgirile), chiar şi cele socotite drept extrem de obiective, pleacă de la nişte clişee repetitive, fondate cândva, din care evoluția și prezentul dominat de un ritm intens impus de tehnologie au reţinut

[14] Steven D. Ehrlich,University of Maryland Medical Center, 2011, NMD, SolutionsAcupuncture, a private practice specializing in complementaryand alternative medicine, Phoenix, AZ. Review providedbyVeriMedHealthcareNetwork. http://umm.edu/health/medical/altmed/treatment/mindbody-medicine

miteme şi riteme supuse unor varii procese de adaptabilitate. O poveste rostită înlesnește identificarea cu problema personală. O poveste scrisă capătă caracter imuabil, pare să fi fost și să rămână întodeauna aceeași. Pacientul se identifică parțial cu aceasta (stilul folosit, metaforele nu-i aparțin). Când povestim, putem ajunge mult mai direct la confidențe: ”știu bine. Și eu am trecut prin asta. Daca vă povestesc prin ce-am trecut… .”

”Într-adevăr, forța unei povești rezidă adesea în flexibilitatea ei și în adaptabilitatea la nevoile ascultătorului și la împrejurări.”[15]

Cum a încercat pacientul să-şi poarte singur de grijă, cum înțelege să construiască o relație terapeutică cu medicul său și care sunt soluțiile în lupta împotriva durerii, ne-au adus în situația fericită de a dobândi nu doar informație, dar și un tip de savoir în maturizarea ca medic.

Confruntat cu pacienții săi, medicul rămâne un etnolog de teren la datorie. Astfel, am putut constata că plonjează, aproape fără putința de a evita, în mijlocul unei zone extrem de sensibilă care evocă, nu de puține ori, noțiunea de sacralitate.

În general, sociologii, etnologii sunt de părere că aceste atitudini nu reprezintă declinul sau reînnoirea sacrului. Ele sunt percepute doar ca nişte posibile deplasări. În timp ce Durkheim este de părere că s-a produs un transfer de sacralitate de la zei la obiecte, Durand afirmă că imaginarul simbolic a rămas neschimbat. Mai aproape de modul nostru de a fi, Eliade spune că: ”omul total nu este niciodată complet desacralizat…”Aceasta presupune fără îndoială, observarea foarte atentă a noilor zone de orientare a ceea ce literatura de specialitate defineşte ca “imaginar societal”.

Limba pe care o vorbim, obiceiurile pe care le avem, înclinațiile și abilitățile ne definesc și ne promovează ca popor. Nu putem nega, din păcate, dimensiunea frustrării ca vocație. Pregătind acest material, de la cercetare (teren, bibliotecă) la elaborare, am putut-o remarca, într-adevăr, ca pe o constantă. Există clar ideea că soarta e nedreaptă și că efortul personal merita o recompensă aproape întotdeauna mai bună decât cea primită.

Soluția eliberării este una personală, care generează și modul de acțiune, în multe cazuri spontan. Așa se face că ne aflăm, mai tot timpul, în miezul unor ambiguități care nasc extreme: ezitări-stingeri, înverșunări-constrângeri.

Sugestiile pe care le putem formula (și pe care le-am discutat cu pacienții) ar trebuie să fie asumată și de jos în sus (de la social către politic) pe acel simplu principiu că ”nu ministrul sănătății trebuie să spele mâinile cetățenilor înainte de masă”[16].

În miezul unui astfel de conținut social nu este deloc greu să subțiezi liantul care ar trebui să-i țină pe membrii aceluiași grup la un nivel optim de comunicare. În clipa care codul este incomplet, comunicarea se frânge, organismul social schimbându-și morfologia.

Deși părțile componente rămân în parte aceleași, vreme de aproximativ jumătate de secol, ca medie pentru fiecare individ, desele modificări de poziție ale morfemelor pot duce la structuri ulterioare greu de recunoscut sau de acceptat.

Studiul noastră ne-a adus în fața pacienților și ne-a obligat la o permanentă adaptare a atitudinii și a dialogului.

Am reușit să stabilim o comunicare fermă și sinceră.

Am constatat că, atunci când relația medic-pacient se bazează pe încredere reciprocă, termenii în care discutăm despre boală, simptome, durere, sunt nu doar mai clari, dar redefinesc și un comportament profesional și unul social.

[15] Burns, *101 povești vindecătoare pentru adulți. Folosirea metaforelor în terapie*, Trei, 2012
[16] M. A. pacientă coronariană, în vârstă de 72 de ani

Am constat că se impune riguros formarea unei strategii de implementare și consolidare a prevenției. Fără a spune o noutate, pacientul român ajunge în fața medicului când boala a avansat considerabil.

Se impune formarea de echipe interdisciplinare de analiză și dezvoltarea abilităților de comunicare și interacționare ale medicului, mai cu seamă ale medicului tânăr. Aceasta poate face ca pacientul să gliseze relativ ușor de la neîncredere la colaborare.

Prevenția nu înseamnă doar expunerea la informații televizate și răsfoirea unor magazine.

Prevenția presupune, în primul rând, cristalizarea unei relații medic-pacient, apoi: sfaturi nutriționale, de igienă, de comportament vis à vis față de propria persoană, presupune respect.

Bibliografie

Avieli, Nirand Groslik, RAFI, Introduction: *Food and power in the Middle East and Mediterranean*, pdf

Azar B. Probing links between stress and cancer. APA Monitor Online. 1999;30:1–4. (http://www.apa.org/monitor/jun99/stress.html)

Barrett, Ron, Aghor Medicine: *Pollution, Death, and Healing in Northern India*. Berkeley: University of California Press, 2008.

Basu R, Samet JM ,2002,"Relation betweenelevated ambient temperatureandmortality: a review of the epidemiologic evidence", *Epidemiol Rev* 24: 190-202, apud Lange, op. cit.

Bertaux D., "L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentalités" *Cahiers internationaux de sociologie*, 1980, LXIX, p.201

Burns, George W., 101 povești vindecîtoare pentru adulți. Folosirea metaforelor în terapie, Editura Trei, 2012

Ember, Carol R. &MelvinEmber, *Encyclopedia of medical anthropology*: *Health and illness* in Lazarus RS, *Psychological stress and the coping process*. New York: McGraw-Hill; 1966.*The world's cultures*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, DOI: 10.1007/0-387-29905-XE, 2004

Farmer, P., *Pathologies of Power: Health, Human Rights, and the New War on the Poor*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Fox Robin, "Food and Eating: An Anthropological Perspective, The Myth of Nutrition", Social Issues Research Centre 1, pdf

François, M. « La production et la consommation du sucre dans le monde », Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale, nr. 191/ 1937, pp 496-413,

http://www.persee.fr/doc/jatba_0370-3681_1937_num_17_191_5763, consultată în 18 mai 2016

Françoise May-Levin, *L'alimentation de l'adulte traité pour un cancer* pag.9 2006, http://www3.ligue-cancer.net/files/national/article/documents/bro/alimentation_adulte.pdf

Fukuyama, Francis, 1997, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Paideia, București

Gabriela-Mariana Luca, Liliana-Eleonora Vasile, "Medic și/sau pacient? Despre migrația sensurilor întru homeostaza unui cod lingvistic al durerii", Ed. Niculescu, 2010

Gabriela-Mariana Luca, "Pathos and Iatros": Initiation in Narrative Medicine, *JRLS* 8, 2016

Goffman, Erving, 1975, *Stigmates. Le susages sociaux du handicap*, Paris, Minuit

Greenhalgh T., Hurwitz B., "Why study narrative", BMJ, 199, p.318.Haiken, Elizabeth, 1990,

Institut national de la santé et de la recherche médicale - 101, rue de Tolbiac - 75654 Paris Cedex 13
(http://www.inserm.fr/thematiques/neurosciences-sciences-cognitives-neurologie-psychiatrie/dossiers-d-information/sommeil&prev=search), consultat în iunie 2016

Jung,C.G., 1997, *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu*, Teora, Bucureşti
J.P. Olivier de Sardan, *Anthropologie de la santé*, paru dans le Dictionnaire des Sciences Humaines, S. Mesure & P. Savidan (eds.) Paris, PUF, 2006, pp1039-1041
Kleinman, A., "Writing at the Margin. Discourse between Anthropology and Medecine", University of California Press, 1995
Lafargue, Bernard, "Des figures du visage aux visages des figures", dans *Figures de l'art*, no.5: L'art des figures http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/esthetique/fig5/lafargue.html
Lange JH1*, Heymann WC and Cegolon L, "EnvironmentalPollution, Public HealthandEnvironmental Medicine-OilSpills" in Occupational Medicine &Health Affairs, consultat în 20 mai 2016, http://www.esciencecentral.org/journals/environmental-pollution-public-health-and-environmental-medicine-oil-spills-omha.1000110.php?aid=12230
Lazarus RS., *Psychological stress and the coping process*, New York: McGraw-Hill; 1966.
Le Breton, David, 1995, "Le visage et le sacré: quelquesjalonsd'analyse", dans *Religiologiques*, no.12, Pritemps
Le Breton, David, Douleur et Anthropologie, pp 1-6, ediție electronică, consultată în martie 2016 http://www.institutservier.com/download/douleur/8.pdf
Leader, Darian & David Corfield, *De ce se îmbolnăvesc oamenii*?, Editura Trei, București, 2012
Lhuilier, Gilles, 2004, "L'hommemasque", dans Methodos, 4, pp.1-24

AN APPROACH TO GEORGE ORWELL'S 1984 VIA LACAN AND SOJA'S THIRDSPACING

Clementina Alexandra Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The paper expands upon Orwell's novel simply and suggestively entitled "1984" as the extreme representation of social and political alienation caused by communism regime in Eastern European countries. From a methodological point of view, we will turn to good account Lacan's psychological model based on depicting the three registers of human reality. The first one, the imaginary will be approached in terms of the spectacular, the second, the symbolic, will be tackled in terms of meanings attached to those things around us, while the third, the real will be focused on the meaninglessness and the absurdity of the world we live in. Soja's Thirdspacing, the space of experience, simultaneously real-and-imagined, actual – and –virtual, which arises from the Firstspace of objects and the Secondspace of thought, will be closely examined and commented upon in connection with Orwell's novel. Soja's Thirdspacing will be analyzed as embodied in the organized crimes of moral wounds and neglect depicted in the novel.

Keywords: Orwell, Lacan, Soja, imaginary, symbolic, real, alienation, totalitarianism

George Orwell, whose real name is Eric Blair, was born in Bengal, educated at Eton and joined the Loyalist forces in the Spanish Civil War. His novel "1984" is one of the darkest descriptions of Eastern totalitarianism. Since the premises of Orwell's dystopia were his knowledge of the Soviet Union and communism in the countries where it took over and since his main concern was to reveal the consequences of such a totalitarian system, he forsaw its evolution in a future England, in the period of "Ingsoc" (English Socialism). For such frustrating experiences to be psychologically interpreted in terms of the socially and politically alienated individual who experiences the diminishing of his defence mechanism against all types of psychological pressures, a "credible detector" could be constructed from Lacan's psychological model.

Lacan claims that there are three registers of human reality: the imaginary, the symbolic and the real. The imaginary is approached in terms of the "spectacular" (60), the symbolic is referred to in terms of the meanings attached to those things around us, while the real "would represent precisely what is excluded from our reality, the margin of what is without meaning and which we fail to situate or explore" (60), that is, in terms of the meaninglessness, of the absurdity of the world we live in.

Closely related to this three registers is Lacan's famous discourse entitled "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalism". The discourse clarifies the confusion between speech and language. Language is "an abstract structure", while speech implies a speaker and a listener. Speech generates meaning, gives the speakers recognition of his or her desires, and an identity (in the symbolic order). We assume that the ethical dimension of Lacan's theory arises from the symbolic register. When an object or a situation (e.g. a social or political context) loses its meaning, the respective object or situation looks as if it were "mysterious" and

"uncanny". Hence, Lacan's statement "I live where I do not think, and I think where I do not live". This statement perfectly applies to the world described by Orwell in "1984".

Lacan also claims that "symbolic structures", for instance the Communist Party or the Communist State from Orwell's novel, "which are not consciously perceived, can organize and govern the workings of a society, and, indeed, the mind of the individual" (70). Last but not least important, Lacan assumes that a "symptom" may be literally regarded as "a word trapped in the body" (51) or, "in the mind" as it is the case with Orwell's characters. Lacan adds that "the unconscious turns words into tormenting thoughts and compulsions" (52).

We can relate Orwell's tormenting background present in the novel both to pure literary history whose final object of study is either "the specific literary text in its own right or the general concept of history" (Huizinga, 65) or to cultural history which the same Huizinga opines that it is concerned with objects, and yet it permanently turns back "from those objects to the world in which they had a place" (65). Moreover, the objects of cultural history are identified by Huizinga as standing for various forms and functions of civilization present in the history of peoples and of social groups. As such forms have further consolidated into "cultural figures, motifs, themes, symbols, concepts, ideals, styles and sentiments" (65), Huizinga claims that each of them can become the object of specialized humanities. He concludes saying that "even so they remain objects for general cultural history as long as they are viewed as tableaux in the great world-drama" (65).

Huizinga also specifies that specialized disciplines understand cultural forms isolated from actual events, while cultural history always views them" in the thick of events" (65). Huizinga does special justice to linguistics which, due to its shift from the "external morphology of the Junggrammatiker to semantic questions – and thus to the internal morphology of the expression of "thought" (65) has become an integral part of the humanities, and, as such, philosophy, law and history will have to become better acquainted with it. It is precisely this "internal morphology of thought" which seems to be Orwell's concern within the novel "1984". Orwell's literary approach to the political diagram of the communism regime will be interpreted by us as "a case of Thirdspace". Edward W. Soja's central argument of Thirdspace was that there is another way of thinking about the social production of human spatiality that incorporated both Firstspace (space of objects) and Secondspace (that of thought) while at the same time enlarging the purpose and complexity of the geographical or spatial imagination.

Within the "third" perspective, the thirdspace is that of experience where the town or any other urban or less urban area "is investigated as fully lived space, a simultaneously real-and-imagined, actual-and-virtual, locus of structured individual and collective experience and agency" (https://2113humtheresnospacelikehome.wordpress.com/soja/).

Following Soja's ideas (https://2113humtheresnospacelikehome.wordpress.com/soja/), we posit that the "language-objects" present in Orwell's novel belong to the first space can be related to what Huizinga called "external morphology". It also establishes the transition towards the Secondspace, that of thought or, in Huizinga's terminology, of the "internal morphology of thought" (65). Since "logos" (the thinking part) is always associated with "pathos" (feelings) it appears only natural to focus on the negative feelings related to the political war, that the tyranical and undemocratic leaders employ as "the soft organs of anxiety".

The word "anxiety" opens the door to Kelly psychological constructs that undergo changes on both the intuitive and logical perceptual planes. On the emotional plane, where a person finds himself in a state of anxiety, Kelly claims that his "superordinate construct" is either too tight and impermeable generating accurate yet irrelevant predictions or too loose and hardly

organized to offer significant guidance as regards future actions. Kelly also argues that a person does not only perceive changes within his or her personality he also undertakes actions within a socially determined role.

The unusual unpoetic space created by Orwell can be decoded via Soja's concept of Thirdspace, simultaneously real-and-imagined, actual-and-virtual. The Thirdspace actually arises from the Firstspace of objects and the Secondspace of thought. The material charge of the Firstspace is embodied in the organized crimes of wounds and neglect. The morally wounded people can be regarded as standing for "the horizontally leveled human nature" (Bachelard, 56), being brain-washed and artificially fed by the tyranical authorities, who themselves perform significant social roles.

Little by little, the novel is opening up "the scope and complexity of spatial imagination", and space is no longer exterior but interior, being conceived in the mind of the author himself who diagnoses the ingsoc society depicted in his literary contribution rather as a really sick world not as a virtually compensatory projection of the postwar moral and political crisis.

The crisis seems to have reached a climax through the image of the telescreen present in every room which can, at best, be dimmed, yet never completely shut off. Being always watched, you have to observe attentively your face, your lips, your gestures and your thoughts. The keyword in Orwell's novel which can be associated with Lacan's theory, "the telescreen" equates with a surveillance device and propaganda tool present everywhere so that everybody is totally deprived of his or her privacy, the Party keeping everybody and everything under control. One way of controlling people is poverty (no sugar, not enough electricity, no coffee, no chocolate, no clothes). On the other hand, the most powerful members of the inner Party enjoy all the economic privileges.

So, the telescreen is that word "trapped" in the body and mind which unconsciously generates constant fear of being seen or heard, even by one's close relatives (husband, wife, one's children).

Orwell devises another sinister word "thoughtcrime" which stands for any type of mental rebellion against the party, such as gestures, countance, even a whisper, while sleeping. The Thought Police is the institution which has cancelled all privacy, all Orwell's heroes are "doomed" to belong to the Party.

The symptoms associated with the above-described issues (which we know and remember too well) are helplessness, hopelessness, immense sadness, humiliation and "utter despair" (Vianu, 29).

Everything is dominated by "Big Brother", whose face is that "of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and handsome features", watching everyone all the time. Even if no one has never seen or heard Big Brother, he is the leader of the Party who must be obeyed and worshipped. The Party members have to look like Big Brother, which means to wear blue overalls, to love him and to fanatically hate all the enemies that Oceania is at war with (Fantasia or Eurasia).

Following Lacan, Big Brother can be regarded as "the ego in the mirror phase", its task being that of maintaining a general appearance of coherence and completeness, the more painful because it is experienced under such bleak circumstances. All the citizens of Oceania, or, almost all, can be regarded likewise, as "falsifying egos" (29), as egos of the mirror phase, because they experience a false experience of their apparent coherence, (living, in paranoia, a sort of mental decomposition). Moreover, their babies are bound to similar images, their identity depending on how they assume their parents' words. Their identification with the "ideal" ego, which in Lacan's

terminology stands for the image, through the heard speech, creates a "kernel of insignia they are unconscious of". Consequently, children "spy on" and "betray" their parents, because they all belong to the Spy Organization. Under such circumstances, they all experience alienation in the register of the image. Since language blocks identity due to the fact that the citizens of Oceania find no place in a "structure which is abstract, and, as such, intrinsically alien" to them, we assume, following the same Lacan, that they also experience "alienation in the register of language" (73).

The only character who strives to integrate such images into the symbolic register, that is into the cultural and linguistic networks he feels attached to, is Winston Smith. He can be related to Soja's Thirdspace of experience through the fact that he works for the Ministry of Truth, referred to as Minitruth in Newspeak, the new, official language of Oceania. This Ministry is preoccupied with concealing reality. Most of those employed there have to rearrange old articles and documents, bringing them up to date, by eliminating the contradictions between past and present details. Memory is deliberately annihilated. All these things are well-known to us. And yet, we have to admit that Orwell exaggerates as no organization can destroy man's innermost refuge – his soul.

The Ministry of Truth exists alongside with other three ministries: the Ministry of Peace, mainly concerned with war, the Ministry of Love, meant to maintain law and order, and the Ministry of Plenty, responsible for economic issues. Their names according to Newspeak are: Minipax, Miniluv and Miniplenty. All these names reveal a paradoxical reality in the sense that the activities which take place inside them have nothing to do with those words.

Since the distortion of truth is their main achievement, Winston feels overwhelmed with lying and decides to commit the highest offence possible and to open a diary. He starts writing it on the 4th of April 1984, when he is thirty-nine years old. He is aware of the fact that this is the only alternative to survive in such a world where any democratic, anti-communist thoughts directed against the Party and Big Brother would bring about death or forced labour in the labour camp.

This anti-democratic society is divided into main groups: the Party members and the "proles". The proles are uneducated, misinformed, poor and obedient. Nevertheless they are freer than the Party members who have to take part in the daily "Two Minutes Hate", in order to prove their fanatic loyalty to Big Brother.

Emmanuel Goldstein, besides Winston, has also taken "a place in the symbolic world" (46), in Lacan terminology, which means that he has left "the world of the image" (46) and has symbolically entered Soja's Thirdspace of experience. His betrayal is shown on the screen where he is presented as the Enemy of the People. Once a Party leader, Emmanuel "betrayed" (Vianu, 30) it and vanished after having denounced dictatorship and after having demanded freedom of speech, of the press and last but not least of thought, pretending that the revolutionary ideals have been totally disregarded.

The Thought Police was hunting the spies, Emmanuel and Winston being included in this category. Winston keeps on striving to hide his thoughts, gestures, feelings. Feelings are forbidden, marriages should be loveless. In fact, Winston, although married, is merely separated from his wife, not divorced. His strongest form of protest consists in falling in love with Julia. She is twenty-six and lacks any knowledge about a different type of society. Winston thinks of the previous capitalist society, dreams of it, clings to the past, hoping that this will help him to survive. Winston and Julia start meeting. They rent a small room in the prole area, thinking that no one could ever spot them. They are wrong as everyone around them was a member of the Spy

Organization, even the kind looking old man who rent them the room and who sold Winston the book for his diary. The small rented room was also provided with a telescreen to spy on them, which was hidden behind a picture.

Moreover, when just for once, he discloses his secret thoughts and emotions to O'Brien, a colleague of the Inner Party, who pretended to be a conspirator against the Party, he is caught, tortured, till "utter annihilation" (Vianu, 32). Actually, both Winston and Julia are politically and mentally reformed beyond recognition. When they meet in the last pages of the novel they behave like two robots, politely ignoring each other.

While experiencing the slow brain-washing, Winston keeps writing in his diary, without knowing who or how to address: "To the future or to the past, to a time when thought is free, when men are different from one another and do not live alone – to a time when truth exists and what is done cannot be undone, from the age of uniformity, from the age of solitude, from the age of Big Brother, from the age of double think-greetings".

The image created by Orwell is that of the totalitarian system and his modernity arises from having mingled literature with journalism and political theory. Such a combination coloured by literary ingredients created a frustrating, haunting and saddening atmosphere beyond speech. In spite of his warning, till 1990, nobody from the communist countries succeeded in doing anything about it, sadly ends Vianu her approach to Orwell′s novel.

Works Cited

Bachelard, Gaston, Poetica spațiului, Pitești, Paralela 45, 2003

Huizinga, Johan, History, The Middle Ages, The Renaissance, Essays by J. Huizinga, Meridian Books, 1959

Lacan, Jacques, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Hogarth Press Ltd., London, 2004

Orwell, George, Nineteen Eighty-Four, A Novel, 1949….

https://2113humtheresnospacelikehome.wordpress.com/soja/

Vianu Lidia, British Desperadoes at the Turn of the Millenium,Liternet Publishing House,2005,

THE IMPLICATION OF ART-THERAPY ELEMENTS (COMPUTER GRAPHICS) IN THE SOCIALIZATION OF DISABLED PERSONS

Maria Dorina Paşca, Assoc. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş and Kutasi Reka, Universitz of Pecs, Hungary

Abstract: The use of art therapy (computer graphics) as an effective way in the context of socialization of people with disabilities in the day care center,, Rază de Soare'', completes the customized strategy applied to improve attitudinal and behavioral conditions and interpersonal relations on the reintegration and social reinsertion of those in such situations.
In this context, knowledge underpins human quality and value, being represented this time, by color and image; the present study aims thereby to highlight the importance of occupational therapy, especially - art therapy- as a way of expressing the element of socialization, teamwork and reporting to the group being in this context, necessary and worthwhile.
The results were "coded" in: openness, boldness, courage, trust, understanding, acceptance and willingness to cooperate, giving accessibility towards the society which it relates to, art being the "exchange coin" in human relationships in a given contextuality, where the sun can be, why not, other than yellow if it brings: joy, calmness, health, peace and even moments of happiness.

Keywords: art therapy, beneficiary, socialization, attitude, cooperation.

Pornind de la motto-ul că '' Există în fiecare dintre noi, ceva mai adânc decât noi înşine. '' (Sf. Augustin) , căruia i-am putea adăuga cunoscuta maximă ''Cunoaşte-te pe tine însuţi'', am ajunge cu siguranţă la un ''cumul'' de valori şi virtuţi capabile de a ne ''îndruma paşii'' atunci când, poteca sau/şi drumul pe care am putea să ne aflăm la un moment dat, sa nu fie cel cu adevărat prielnic şi bun, având senzaţia (certitudinea) că ne-am rătăcit.

În acest context ajungem în situaţia de a ne regăsi, dar şi accepta în momentul unei schimbări, făcând apel la strategiile psihoterapeutice cunoscute. Astfel, după Holdevici, I (1996) **psihoterapia** ''se bazează pe supoziţia conform căreia, chiar în cazul unei patologii de tip somatic, modul în care individul îşi va percepe şi evalua starea, precum şi strategiile adaptative la care va recurge, joacă un rol deosebit în stimularea sau inhibarea tulburărilor''.

În principal, **psihoterapia** vizează:

1. – scoaterea pacientului din criza existenţială în care se află;
2. – reducerea sau eliminarea simptomelor;
3. – întărirea Eu-lui şi a capacităţilor integrative ale personalităţii pacientului;
4. – rezolvarea sau restructurarea conflictelor intrapsihice ale pacientului ;
5. – modificarea structurii personalităţii în vederea obţinerii unei funcţionări mai mature, cu o capacitate de adaptare eficientă la mediu;
6. – reducerea (sau chiar înlăturarea) acelor condiţii de mediu care produc sau menţin comportamentul de tip dezadaptativ;
7. – modificare opiniilor eronate ale subiecţilor despre ei înşişi şi despre lumea înconjurătoare;
8. – dezvoltarea la subiecţi a unui sistem clar al identităţii personale.

Este absolut necesar a menţiona faptul că **psihoterapia**, Ionescu, G (1990), reprezintă un tretament psihologic pentru:

a) – omul sănătos aflat în dificultate, căruia îi conferă confort moral şi o mai bună sănătate;
b) – celui cu dificultăţi de relaţionare pe care îl ajută spre o mai bună integrare;
c) – celui suferind somatic, pe care îl conduce spre alinare;
d) – celui alienat căruia îi dezvoltă capacitatea de orientare în viaţă şi resocializare.

Privită dintr-o asemenea perspectivă, **psihoterapia** prin **metodele** sale, se va îndrepta spre rezolvarea conflictului intrapsihic în contextul unei alianţe terapeutice reale şi gratificante. De asemenea, evaluarea succesului psihoterapiei, Strupp şi Nadley (1977) – după Paşca M. D. – 2007) cuprinde trei criterii principale şi anume:

1. – trăirea subiectivă a pacientului (dispariţia simptomelor, se simte mult mai bine, e mai mulţumit, mai împăcat cu sine);
2. – recunoaşterea socială (progresele realizate de pacient în profesie, familie, la învăţătură, etc.)
3. – materializarea expectaţiilor psihoterapeutului în ceea ce priveşte modificările realizate în sfera personalităţii şi în comportamentul subiectului.

Continuând parcursul conceptual, vom depista şi **obiectivele** psihoterapiilor ce vizează starea de sănătate a pacientului, Ionescu, G (1990) :

A) – **imediată** – prin:
- intervenţia în criză şi eliminarea anxietăţii;
- reducerea simptomatologiei specifice;
- rezolvarea unor probleme limitate;
- rezolvarea unei clarificări într-o zonă circumscrisă de conflict;

B) – de **perspectivă,** orientată asupra reorganizării personalităţii şi ameliorării comportamentului prin:
- reducerea intensităţii conflictului;
- întărirea defenselor şi a capacităţilor integrative;
- modificarea conflictelor inconştiente fundamentale;
- redistribiţia mai mult sau mai puţin profundă a investiţiilor afective în vederea unei dezvoltări armonioase a personalităţii ;
- modificarea organizării personalităţii în direcţia funcţionării adaptative şi mature;

Pentru a marca o **reuşită** la nivelul psihoterapiei, e necesar a respecta din partea celui implicat într-un asemenea demers, a etapelor ce-o premerg şi anume:

a) – stabilirea diagnosticului ;
b) – efectuarea interpretării psihologice ;
c) – cunoaşterea tehnicilor propriu-zise de intervenţie ;
d) – structurarea relaţiei terapeutice, empatice, congruente, de colaborare şi de acceptare necondiţionată a subiectului.

Deci, **psihoterapiile** se pot adresa marii majorităţi a tulburărilor psihosomatice, important fiind să le compartimentăm după :

- felul terapiei aplicate ;
- grupul ţintă ;
- tehnicile de lucru aplicate ;
- obiectivele urmărite ;

- evaluarea (făcută pe baza rezultatelor obţinute),

ştiind că, ele (psihoterapiile) pot acoperi întregul curs cronologic al existenţei umane, începând cu vârsta 4-5 ani şi terminând la peste 60 de ani. Ea ţine însă cont nu doar de vârstă, ci şi de compatibilitatea şi acceptul subiecţilor, pornind implicit de la dictonul ''Primo non nocere'' (În primul rând să nu faci rău).

Parcurgând încă un segment metotdologic, vom identifica elementele ce definesc terapia ocupaţională. Astfel, dupa Preda, V. (2003) **terapia ocupaţională**, conform definiţiei propusă de ''Council on standards'' 1972, este arta şi ştiinţa de a dirija participarea omului pentru îndeplinirea anumitor sarcini, cu scopul de a restabili, susţine şi spori performanţa, de a uşura învăţarea acestor abilităţi şi funcţii esenţiale pentru adaptare şi productivitate, de a diminua sau corecta aspectele patologice şi de a promova şi menţine sănătatea. **Terapia ocupaţională** se bazează pe organizarea unor servicii specifice pentru acei indivizi ale căror capacităţi de a face faţă sarcinilor de zi cu zi, sunt ameninţaţi de tulburări de dezvoltare, infirmităţi fizice, boli sau dificultăţi de natură psihologică sau socială.

De asemenea, Paşca M. D. şi Tia T. (2007) cunoscând importanţa **terapiei ocupaţionale** ca demers de recuperare în situaţii speciale şi nu numai, este necesar a sublinia faptul că, în aceste momente de activitate, se poate stimula dezvoltarea sentimentelor de cooperare şi întrajutorare, a spiritului de stăpânire de sine şi de autocontrol, găsind satisfacţii şi împliniri în ceea ce fac.

Terapia ocupaţională îşi propune ca **obiective** :

a) – exersarea motricităţii fine ;
b) – îmbunătăţirea orientării temporo-spaţiale şi a coordonării motrice;
c) – educarea expresivităţii mimico-gestuale;
d) – determinarea unor stări de bucurie, deconectare prin descoperirea unor emoţii artistice,

putând fi susţinute prin **acţiuni** ce vizează :

1. – activităţi de **expresie grafică** (desene schematizate bazate pe poziţii diferite ale liniei, a figurilor geometrice, transformarea de forme) ;
2. – activităţi de **expresie plastică** (desen liber, pictură digitală, desen ornamental, desen tematic, pictură după model, puctură după natură) ;
3. – activităţi de **expresie corporală** (mimare, pantomimă, dans, imitaţie) ;
4. – activităţi de **expresie verbală** (repovestirea liberă, povestea terapeutică, basmul terapeutic, interpretare de roluri, teatru de păpuşi) ;
5. – activităţi de **muzicoterapie** (audiţii muzicale, jocuri cu cântec, jocuri cu şi fără mişcare).

Cele enumerate anterior ca şi acţiuni se compartimentează în structuri vizând :

- ergoterapia ;
- meloterapia ;
- artterapia ;
- terapia prin dans;
- expresia verbală ;
- jocul de rol (componentă a psihodramei).

În cazul de faţă, prin demersul nostru de **identitate conceptuală** ne vom opri cu precădere asupra **artterapiei** ca şi componentă a terapiilor ocupaţionale. Este necesar a specifica faptul că, după opinia noastră, în cazul de faţă, compartimentarea componentelor terapiei ocupaţionale sub forma celor menţionate anterior, delimitează mai clar şi eficient sfera de acţiune propriu-zisă a expresiei artistice.

Astfel, literatura de specialitate surprinde evolutiv fenomenul ca atare, dar, important pentru cazul nostru, este conceptul dat **artterapiei** chiar de către pictorul Adrian Hill ca ''învăţare sau incitare a individului spre desen sau pictură'' folosindu-se ''nevoia umană instinctivă de creaţie'', preferând ''desenul liber executat în spital de bolnavi fără un scop prestabilit'', Sen Al (1978).Pornind de la acest punct, în timp, definiţia cât şi conceptul **artterapiei** au suferit transformări, astfel încât, din multitudinea de interpretări am ales-o pe cea a lui Wiart (1983 – după Preda V. – 2003) care preferă să considere practica artterapiei ca o forma de psihoterapie cu expresii plastice, subliniind mai ales faptul că se utilizează un produs singular conceput liber şi personalizat, inducându-se adesea şi o verbalizare secundară. Pentru Wiart, psihoterapia cu expresii plastice permite o exprimare imediată a unor tendinţe sau dorinţe ale subiectului, făcând să intre în joc, operaţii mintale proprii inconştientului.

O remarcă deosebit de interesantă şi viabilă în cazul de faţă, o face Preda V.(2003) care menţionează faptul că, în **artterapie**, atenţia **nu** este îndreptată asupra valorii estetice şi activităţii artistice, **ci** asupra procesului psihoterapeutic, adică asupra exprimării specifice şi asupra implicării persoanei în activitatea imaginativă/creativă, în perceperea şi interpretarea produsului artistic, a trăirilor afective şi în posibilitatea de a împărtăşi această experienţă a sa cu artterapeutul. Pentru a participa la activităţile dintr-un atelier de artterapie, nu este necesară neapărat stăpânirea de către clienţi a unei tehnici artistice.

Acelaşi autor amintit anterior, subliniază pertinent faptul că astăzi se acceptă de majoritatea psihologilor şi a psihiatrilor că **artterapia este o cale terapeutică originală** care poate fi urmată numai prin modalităţi specifice, cu suport ştiinţific, având drept scop major să contribuie la reabilitarea şi reinserţia şcolară, profesională şi socială a unor persoane aflate în dificultate datorită unor accidente, boli somatice cronice, boli psihice, boli neuro-psihiatrice, dependenţe de alcool, dependenţe de droguri sau datorită unor deficienţe, tulburări comportamentale, tulburări de conduită etc.

În contextualitatea dată, sunt de menţionat ca o finalitate a parcursului nostru conceptual, implicarea acelor mecanisme psihice adaptate după Windlocher şi Haag (1965) şi citaţi de Enăchescu C-tin (1975 – după Preda V. – 2003) privind procesul de creaţie şi anume:

a) – expresia plastică liberă, spontană reprezintă adesea, proiecţia conţinutului intrapsihic al persoanei, iar prin intermediul acestei expresii şi proiecţii se poate intra în contact direct cu subiectul, facilitând comunicarea şi consilierea acestuia;
b) – ''creaţia plastică'' facilitează comunicarea conţinutului intrapsihic, ideo-afectiv, pe care adesea subiectul nu poate sau nu vrea să îl conştientizeze şi/sau sa îl verbalizeze;
c) – conţinutul simbolic al limbajului plastic poate deveni cheia interpretării unor perturbări, a unor stări morbide ale persoanei;
d) – activitatea de ''creaţie plastică'' declanşează sublimarea şi catharsisul care sunt mecanisme ce pun în libertate, tensiunea intrapsihică a persoanei;
e) – produsul de artă finit acţionează asupra autorului ei ca un excitant ideo-afectiv specific, declanşând pentru autor un ''dialog psihologic'' cu sine însuşi, o introspecţie privind viaţa sa socio-afectivă;
f) – artterapia vizual-plastică, la fel ca şi meloterapia sau ergoterapia, dezvoltă reacţii şi atitudini pozitive, înlătură izolarea, contribuie la restructurarea imaginii de sine, crează noi punţi spre relaţii interpersonale stenice.

Dacă, din cele relatate anterior se poate crea un element de început pentru cel implicat în artterapie, înseamnă că demersul nostru în socializarea persoanelor cu dizabilităţi şi-a atins

scopul, considerând astfel omul, fiinţă şi nu obiect, tratându-l cu decenţă, responsabilitate şi profesionalism.

În acest context , Mihai Ralea (după Athanasiu A.-1982) ''Arta nu e decât un mijloc de exprimare a personalităţii. Aceasta din urmă e realitatea întreagă a omului, arta e numai instrumentul ei de comunicare. Arta nu poate fi separată de complexul general al vieţii din care face parte, ea e interdependentă de celelalte funcţiuni.''

Astfel , la stadiul complex de socializare a persoanelor cu dizabilităţi am beneficiat de implicarea elementelor de grafică pe calculator în imensul laborator al artterapiei , pentru a sublinia beneficiul artei în relaţiile socio-umane dintre indivizi , indiferent de statutul lor neuro-psihic într-o anumită conjunctură dată .

Este important ca în periplul nostru atitudinal să pornim , sub aceleaşi auspicii a celor **5 W,** beneficiarul din centrul de zi pentru persoanele cu dizabilităţi , confruntându-se cu identităţi pornind anterior de la :

– când = atunci când reprezintă o alternativă şi e momentul de a accepta schimbare dovedind disponibilităţi spre ameliorarea stării de socializare ;

– unde = în atelierul de artterapie pregătit special pentru întâlnirea beneficiarului cu el însuşi prin intermediul expresiei artistice;

– cum = cu atenţia acordată special acestor persoane, implicându-i direct în activitate, dându-le posibilitatea de a alege formele şi modalităţile proprii de exprimare artistică;

– de către cine = de persoanele abilitate în domeniul terapiilor ocupaţionale, cu precădere specializate în artterapie sau lucrător în arte combinate ;

– de ce = deoarece reprezintă un stimul pozitiv în raport cu socializarea şi viziunea asupra sa, fiind formă de recuperare psiho- socială ;

Lucrările asupra cărora ne-am oprit şi care constituie **baza-fundamentul** discursului nostru metodologic şi strategic ele fiind considerate ca reprezentative dar având şi girul **reuşitei,** deoarece **artterapia** s-a dovedit la un moment dat cel mai eficient **medicament** sub toate aspectele, la nivelul beneficiarilor noştri din punct de vedere psiho-social .

În demersul nostru atitudinal , am pornit de la elementul „ la modă- calculatorul '' în vederea realizării prin grafică (artterapie) a relaţiilor interpersonale vizând socializarea persoanelor cu dizabilităţi , cunoscând impactul pozitiv asupra dezvoltării generale (medico-psiho-social) a acestui deziderat .

Astfel , specific pentru grafică este reprezentativ dint-un anumit punct de vedere:

- instrumentul folosit;
- aranjatul în pagină;
- mesajul transmis prin conotaţiile artistice ale lucrării,

stabilindu-se în final o legătură intrinsecă între toate elementele componente amintite anterior, cât şi o ''vizualizare'' a stărilor afectiv-atitudinal-comportamentale trăite şi exprimate astfel de către beneficiar .

În acest context se înscriu lucrările de grafică ce urmează, beneficiind de structura lucrărilor de artterapie.

Studiul nostru a dorit să evidenţieze modalitatea prin care munca în echipă , dezamorsează stările conflictuale , aplanându-le cât şi posibilitatea de a interrelaţiona pe plan social . Asfel , imaginea , culoarea , calculatorul şi creativitatea , s-au întâlnit realizându-se cinci lucrări grafice , cerându-li-se beneficiarilor „ să se joace împreună'' dându-le la sfârşitul activităţii câte un titlu , creaţiilor comune .

Este de remarcat faptul că s-a observat în timpul activităţilor desfăşurate în comun , că beneficiarii :

-s-au respectat unul pe celălalt

-şi-au păstrat culoarea aleasă de la începutul activităţii

-au cooperat în realizarea imaginilor

-au ales împreună titlul

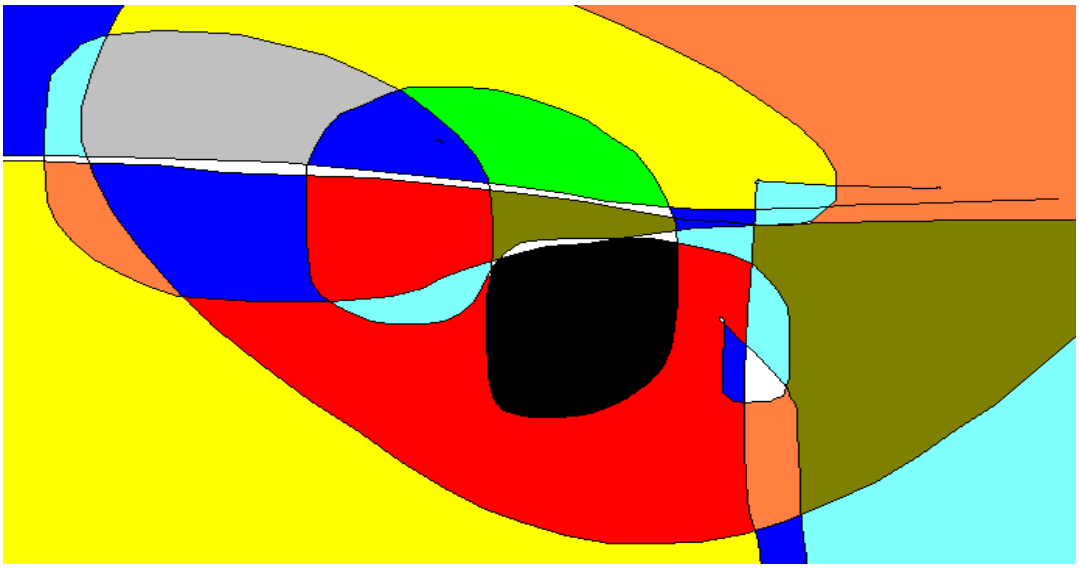
-au creat şi au dezvoltat o atitudine şi o atmosferă relaxantă , caldă şi prietenească , neexistând momente de tensiune şi conflict .

-nu a existat un timp limitat , asfel că cele cinci lucrări au fost realizate pe parcursul a cinci zile

-au lucrat înainte de masă , fiind pentru beneficiari perioada optimă din zi pentru asemenea activitate , grupul sudându-se mai bine .

Ca identităţi , lucrările de grafică pe calculator se prezintă astfel :

1. Soare cu ochelari

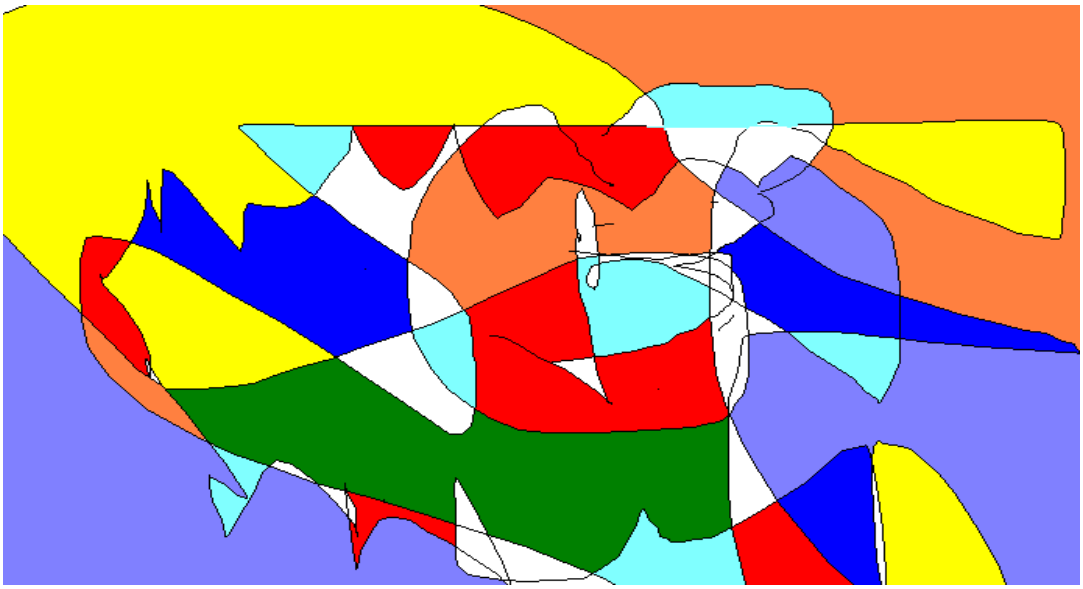


Dominanta este de galben şi roşu , ca echilibru pe axa culorilor , degajând o atmosferă , caldă , liniştită , predominând figurile geometrice şi variantele pozitive (este prima zi – cunoaşterea grupului)

2. În pădure

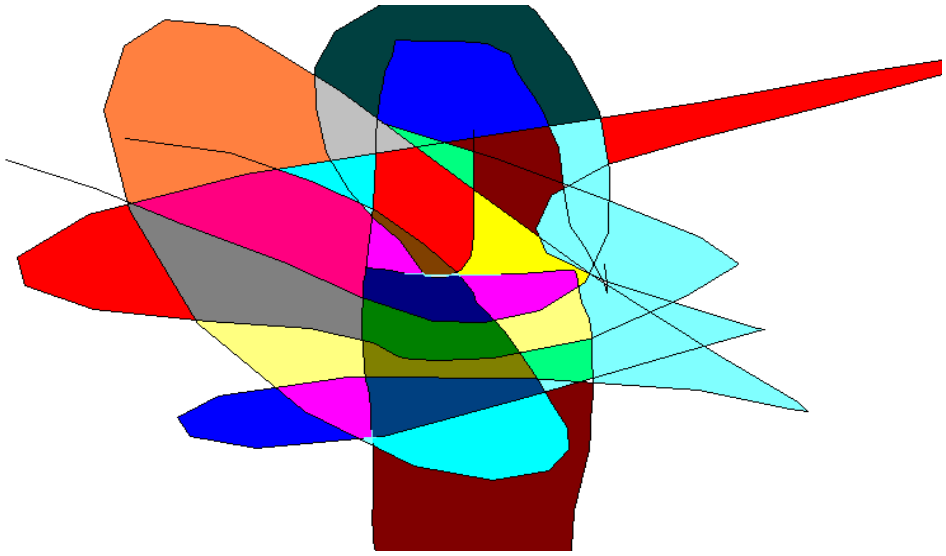
Domină verdele şi albastru , apărând joaca liniilor care denotă veselie şi bucurie (a doua zi – se conturează „ieşirea din tipar ’’ şi acceptarea reciprocă) .

3. Bucuria cercului



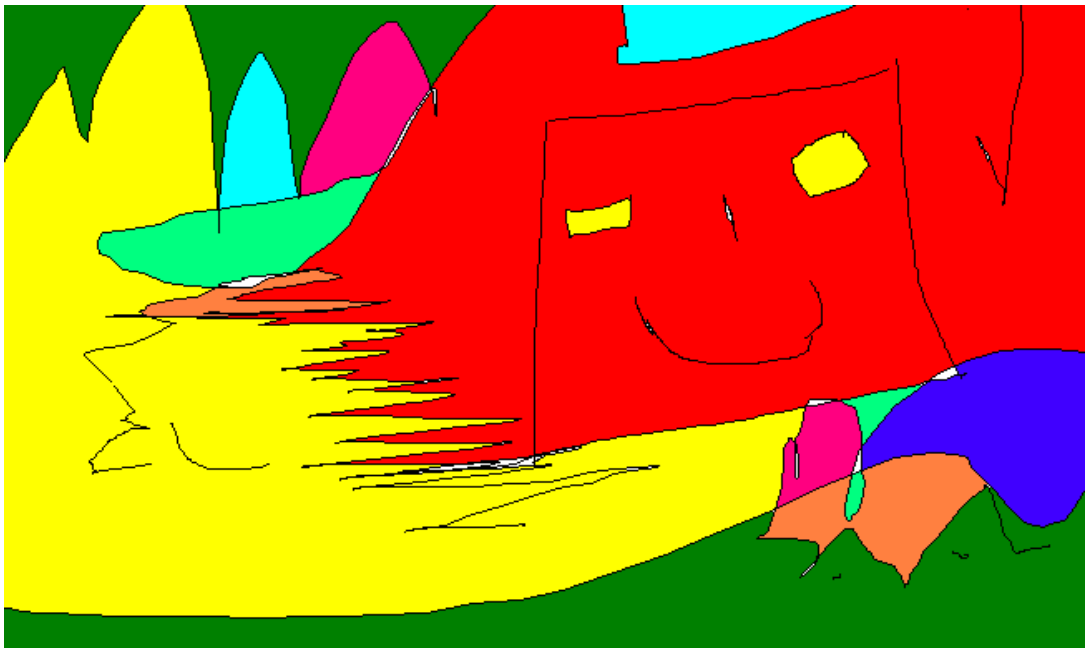
Totul este o joacă a culorilor şi exuberanţa rezidă din faptul că împreună se poate lucra şi ne aflăm în a treia zi , unde liniile nu sunt trasate la întâmplare , aşteptând cu toţii ca cercul să ... râdă .

4. Pălăria zburătoare



Se continuă exuberanţa liniilor, existând totuşi clar şi o aşezare a acestora pe baza culorilor, toată imaginea dând senzaţia de...zbor (a patra zi).

5. Casa noastră veselă



Din nou galbenul şi roşul se întâlnesc , întâmplându-se ca lucrurile să se aşeze , înţelegerea fiind certificată şi casa le aparţine , grupul socializează (a cincea zi) .

Reflecţiile s-au desprins din atitudinea lor în timpul activităţiilor , a discuţiilor şi observaţiilor purtate în grup , dar şi a bucuriei manifestate atunci când nici culoarea şi nici linia ,, n-au plecat din imagine'', îndrăzneala noastră fiind o reuşită .

Considerată în cazul nostru ca o bună metodă practică de socializare a persoanelor cu dizabilităţi ,artterapia (grafica pe calculator) şi-a atins scopul ca ,, antecamera'' în interrelaţia la nivel de grup social , rezultatele fiind observabile prin atitudine , conduită şi comportament , cele trei dezvoltând valoric , etapele adaptării spre normalitate a celor pentru care , acceptarea porneşte în primul rând de la ,,Primo non nocere'' , dovedindu-ne , aşa cum spunea Lucian Blaga că : ,, Există lucruri adânci care în lumina artei pot fi înţelese cu mult mai limpede decât în lumina ştiinţei. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunii decât în lumina soarelui.''

BIBLIOGRAFIE

1. Athanasiu, A. (1982) – *Elemente de psihologie medicală* – Ed. Medicală - Bucureşti

2. Enăchescu, C-tin (1975) – *Expresia plastică a personalităţii* – Ed. Ştiinţifică - Bucureşti

3. Holdevici, I. (1996) – *Elemente de psihoterapie* – Ed. All - Bucureşti

4. Ionescu, G. (1990) – *Psihoterapie* – Ed. Ştiinţifică - Bucureşti

5. Paşca, M.D. (2007) – *Noi perspective în psihologia medicală,* ed. a II-a - Ed. University Press – Tg. Mureş

6. Paşca, M.D., Tia, T. (2007) – *Psihologie şi consiliere pastorală* – Ed. Reîntregirea – Alba-Iulia

7. Preda, V. (2003) – *Terapii prin mediere artistică* – Ed. Presa Universitară Clujeană – Cluj-Napoca

8. Sen, Alex. (1978) – *Educaţie şi terapie* – Ed. Didactică şi Pedagogică – Bucureşti

9. Wiart, C. (1983) – *Art en psychotherapie,* in: Pichot, Samuel – Lajeunesse, ''Nouvelles tendances en psychotherapies'', Mason, Paris, p.161-171

JULIO LLAMAZARES – MEMORY AND FICTION. LITERATURE AS A SOCIAL COMPROMISE

Cristina Gherman
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: Ingrained by the socio-political context in which he develops his writer activity, Julio Llamazares discloses a loose, subjective modality, but at the same time an honest way of making literaturestarting from the consideration that the art of writing is inseparably connected to life. The euphoric social manifestations and the political transition movements that young Llamazares lives during the Spanish post-dictatorial period, does not wring his critical view upon the events of that time. His writings are populated both by nostalgic gusts and by shy manifestations of postmodernism. That <animal urbano>, as the writer used to call himself and whose destiny is to live in Madrid, misses the archaic life from his native lands. The duality of narrative deixis the engine of the writer's torments through which he lives a spatial experience of compromise in which the present falls back upon the past through affective memory. Here there are some remarks that define the bird's-eye view upon the Spanish writer's style and thinking.

Keywords: literature, transition, space, nostalgia, memory

La situación sociopolítica y económica influye supuestamente en todos los sectores de la vida, del arte y, obviamente, la literatura no es una excepción. El contacto de España con otras culturas y con otros modos de pensar, su apertura hacia el sector internacional, hacen que se experimenten cambios a nivel de mentalidad y se agudice el gusto por la libertad de expresión, lo novedoso, la renovación, el experimentalismo. Los escritores de la generación de Llamazares pertenecen a una época de transición literaria, que está a medio camino entre la mentalidad e influencia franquistas y la naciente democracia inmediata. Se empieza a abandonar el estilo formal de los antecesores, a saber el realismo histórico y las tendencias políticas y sociales, para experimentar una renovación en la escritura y concentrarse más en el placer de la lectura, de la narración, y en la pluralidad de temas; se manifiesta interés por el ser humano y sus vivencias y no por último, por la conquista del mercado de ventas.

A pesar de ser coetáneo de una época tan bulliciosa e intrépida, en constante cambio, Llamazares se muestra bastante crítico con respecto a las transformaciones que experimentaron el arte y la cultura postfranquistas. De esta manera considera que se han ido creando ciertos arquetipos por parte de personajes representantes de una *cultura de cartón piedra*, quienes, por su modo de enfocar la realidad española del momento, crean una imagen minimizada, reducida acerca de la España de aquellos tiempos. Obviamente, el autor leonés está a favor de una apertura de España hacia Europa, en el verdadero sentido de la palabra, a través de la difusión de todos los valores culturales de la época, no solamente de aquellas manifestaciones triviales que pueden crear una imagen errónea y deformada de su país.

...de repente la cultura de cartón piedra responde a unos arquetipos prefijados por una serie de personas que dicen por dónde tienen que ir las cosas, cuando el país es el que es y la realidad es la que es ... ( ). Fuera de España el cine que se conoce fundamentalmente es el de Almodóvar. En Canadá o en Polonia deben pensar que España es un país de travestidos, de modernos de diseño, y España es eso en una mínima parte. [1]

La crítica que hace el escritor resulta bastante mordaz y se amplifica cuando habla de la nueva generación de artistas jóvenes, a la cual considera ilegítima e incrimina su falta de sustancia y originalidad, su promiscuidad por ser falsa cultura, en lo que atañe a su pertenencia al fenómeno llamado Movida y a sus representantes.

Me pareció un poco la espuma de la nada. Un divertimento o juego que, como dice el personaje principal, era protagonizado por niños de papá que jugaban a ser artistas. Pero ser artista, en el sentido puro de la palabra es algo mucho más peligroso (ahora todo el mundo se cree artista). Ser escritor o pintor es más peligroso, porque supone entregar la vida a una causa franca, y no estar todo el día de fiesta y de copas.[2]

Llamazares mantiene la misma línea invectiva con respecto a la generación de los jóvenes *artistas* y presenta la realidad de un país librado de la dictadura, aclarando por otra parte, la reacción de todo un pueblo que resucita tras un periodo de oscuridad social y cultural, el cual, según aprecia el autor, va en busca del beneficio inmediato e injustificado.

Vivimos años de confusión y de auténtica desbandada por ocupar en las parrillas de salida los puestos de privilegio, y por estar en todo momento en el lugar indicado, y quien voluntariamente o no, se aparta de la lucha por el éxito corre serio peligro de poner también en riesgo su mera supervivencia más inmediata. Después del largo invierno que asoló este país durante muchos años, y del deshielo de ideas - y de gestos y de actos- que sucedió a aquel invierno cuando por fin el sol de la vida comenzó a calentar las parameras de España, el interés primordial, y casi único, del común de los españoles consiste en hacerse ricos y/o famosos de la manera más rápida.[3]

En medio de la libertad de tendencias, del surgimiento de una generación rebelde de autores hechizados pos las corrientes *punkies* y *havies*, que promueven una cultura *light*, movidos por intereses materiales y de imagen, Llamazares se muestra bastante crítico cuando se refiere a la generación de los años 70 y afirma en un artículo que sus partidarios son:

… hijos del desencanto, los squatters, los punkies, havies, los hijos del abismo y de la desolación…Detestan la política, la literatura, ignoran el pasado y la melancolía, ocupando la parte del iceberg que queda bajo el agua. La reservada a los suicidas y a los náufragos.[4]

---

[1] Yolanda Delgado Batista, entrevista a Llamazares, *Mi visión de la realidad es poética* en http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html

[2] Roberto Miranda Zaragoza, entrevista a Llamazares, *Julio Llamazares NOVELISTA : El tiempo es el tema de la literatura y de la vida*, el Periódico de Aragón, 03/05/2005, en *Escenarios*, p.8

[3] Julio Llamazares, *En Babia*, Barcelona, Seix Barral,1991, p.10,11

[4] El País, Tribuna: *Julio Llamazares,* "Dirty Realism", 20/05/1987

Otras veces su crítica adquiere dimensiones realmente cómicas mediante alusiones irónicas y todo tipo de comparaciones sugestivas y llenas de humor:

... las críticas descubren un nuevo genio cada mañana (encantado de que le hagan caso). Tras un largo diluvio en el que los novelistas españoles, eclipsados por la censura primero y por los latinoamericanos, más tarde, vivieron años de vacas flacas confinados en el arca del Noé del experimentalismo [5].

Lo que le reprocha pues Llamazares a la nueva generación es esta tendencia ligeramente *narcisista* de autoevaluarse, alabarse, autocomplacerse y creerse autosuficiente hasta tal punto que ignora los verdaderos valores humanos, sociales y artísticos. A raíz de ello el escritor leonés intenta llamar la atención y despertar la conciencia cultural para que la literatura y otras artes se encaminen hacia una franja de normalidad y renuncien a la fiebre repentina y a la corriente de frivolidad, que se apoderan del arte y de la cultura de la transición española[6] y son engendradas y promovidas por una clase de p*seudo- artistas*.

¿*Escribir para vivir o vivir para escribir*?

Como se ha podido observar a lo largo de su trayectoria literaria, Julio Llamazares parece ser uno de los escritores más tradicionalistas (considerado *ruralista*) de su época, una época llena de cambios y tendencias innovadoras en todos los aspectos de la vida socio-cultural. El adjetivo "rural" o "ruralista" se debe quizá a la preferencia del escritor de aludir al campo en sus novelas; destaca en estas referencias una nostalgia y un elogio del campo, cuyo abandono y descuido lamenta. También critica el desinterés y la desidia por parte de las autoridades político – administrativas en lo que respecta el campo. Llamazares mantiene una postura de distanciamiento y demuestra cierta falta de integración dentro de una generación de escritores interesada más bien en establecer una relación mercantil con sus lectores, mediante la venta de sus libros. El escritor cree que ésta se muestra menos interesada en la calidad y el contenido y persigue con asiduidad la fama y el establecimiento de nuevos contactos derivados de una sociedad de mercadotecnia.

Según da a entender el propio Llamazares, la literatura no ha de perseguir fines financieros o, al menos, no exclusivamente; se ha de escribir sobre todo por placer y para la posterioridad. Sus fines son pues estéticos, nada tienen que ver con los libros *de contabilidad* (o numerología, para ser más explícitos), como suelen hacer muchos de los jóvenes escritores que codician la fama y la ganancia inmediatas.

---

[5] Mª Antonia Suárez Rodríguez, *La memoria y mirada de Julio Llamazares*, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, p. 117

[6] En su propio libro *El cielo de Madrid*, el autor se muestra igualmente ácido y circunspecto en lo que se refiere a la Movida y a sus representantes: "Me refiero al arte de los setenta, contaminado por su circunstancia histórica, pero también a los movimientos que en los primeros años ochenta habían pasado por vanguardistas y que para mí no eran más que divertimentos protagonizados por unos cuantos rebeldes de papá. Y es que, al final, se trataba de eso: de jugar a ser artistas más que de serlo con todas las consecuencias." (p. 126); o bien cuando afirma que "Me refiero a ese mundo fugaz y evanescente, pero atractivo y brillante al mismo tiempo, que vive al margen del otro, el que habita el común de los mortales. Ese que algunos llaman de la cultura, pero que de cultivado tiene sólo las apariencias, por lo menos en lo poco que yo llegué a conocerlo." (p.139).

El autor aboga por una clase de literatura floreciente, exenta de constricciones, de libre pensamiento y variedad de géneros, no sometida a las pautas de su tiempo, del libre albedrío, sencilla, humana y asequible.

La literatura siempre aflora. Porque no está en los libros o en las bibliotecas, está en la vida, en los bares, en la gente que va y viene. [7]

Destaca en las palabras del autor cierta contradicción, si pensamos en la crítica que hace a la nueva generación de jóvenes artistas en busca del éxito y reconocimiento inmediatos, pero que pasan todo el día de fiestas y de copas. Según el propio Llamazares, debería haber una medida en todo lo que emprendemos y no asignarle a la cultura una vida desperdiciada y erosiva o considerarla sinónima del vicio y entregada exclusivamente al derroche nocturno y festivo.

De este modo el autor ve en la literatura una continuidad de la vida, una actitud concreta ante ella, un elemento más que la va complementando y enriqueciendo, una *metáfora que trata de explicar el mundo* [8]

Resulta relativamente fácil observar en Llamazares una relación entre la propia vida y la literatura. Sus textos remiten a elementos autobiográficos, de la infancia o juventud del autor (la comarca rural de la provincia de León es una aparición frecuente en el espacio narrativo). Así pues, esta vinculación se realiza a través del filtro de la memoria, que retoma acontecimientos reales, enriquecidos con otros ficticios, y se consigue construir así todo un universo personal e ideado en sus libros, gracias al cual los posibles lectores conocen y captan la realidad que el autor quiere desenmascarar.

A medio camino siempre entre la realidad y la imaginación, Llamazares confiesa haber iniciado la escritura de *El cielo de Madrid* a partir de un artículo con el mismo título, lo cual indica el estado reflexivo, que se gesta el libro en su memoria. El niño Llamazares, procedente de la provincia de León, que sale de su pueblo para conquistar el horizonte y el cielo madrileños, se convierte en el joven pintor Carlos, el cual parte de su aldea natal, Gijón, en busca del éxito en la capital española (*El cielo de Madrid*).

El autor mismo admite la existencia de elementos autobiográficos en sus libros, donde encuentran morada vivencias y experiencias indiscutiblemente personales.

Creo que toda novela es autobiográfica no porque cuente la vida del autor sino porque refleja su alma y te está transmitiendo las experiencias, los recuerdos, las sensaciones. Y desde este punto de vista, toda novela es autobiográfica independientemente del tema que trate y de que lo parezca más o menos. El cielo de Madrid *lo parece más porque habla de unos años que reconozco míos y de un mundo que yo he vivido también, el Madrid de final del siglo XX cuando las circunstancias nos llevaban de la posguerra a la modernidad y un grupo de gente de la farándula que ha llegado a Madrid, como tantos en la historia, a conquistar el cielo, pues se van haciendo mayores.*[9]

El autor crea pues una relación entre su vida y la literatura, fenómeno bastante presente en nuestro escritor si nos fijamos en los temas abordados en sus libros, así como en su forma de

[7] Belén Galindo, *El escritor Julio Llamazares*, en *La casa de los Malfenti*, Revista nº 15, 2005, p.28

[8] Mª Antonia Suárez Rodríguez, cita a Julio Llamazares, op.cit., p. 308

[9] Belén Galindo, op.cit., p.26

enfocarlos. No crea fronteras entre su labor de escritor y el área privada precisamente porque, como él mismo afirma, no le gusta "ir de escritor por la vida"[10]. El autor se mantiene al margen de cualquier compromiso, obligación o pacto con la sociedad y con sus lectores mediante una postura de alejamiento, y huye de la fama, la cual le puede enviciar la libertad de creación y pensamiento.

Una prueba de que a Llamazares no le gusta el compromiso o más bien la hipocresía es quizá la renuncia a su profesión de abogado después de haber estudiado derecho y haber practicado este oficio, equivocadamente, según el propio Llamazares. Estamos ante una toma de conciencia de que para el escritor este oficio implica una defraudación social y ciertos inconvenientes, que van en contra de su mentalidad, perspectivas y expectativas. Su literatura se encamina hacia una meta clara: la sensibilidad de sus posibles lectores; es literatura *para* la vida y *para* los sentidos y prescinde de las expectativas editoriales o las veladas frecuentadas por una determinada élite cultural. Hace de ella una forma de nutrir su espíritu, sin responder a intenciones mercantilistas aunque, sin pretenderlo, llega a vivir de sus obras.

Un romántico en una época posmoderna

En la mayoría de los libros del autor leonés abundan referencias nostálgicas a tiempos pretéritos, a hechos que marcaron su vida, sin más pretensiones que las de experimentar, reavivar y reivindicar esas experiencias, recuperándolas sencilla y sensatamente, sin incomodar su conciencia de narrador.

Con este anhelo de narrar, incontestable si pensamos en lo prolífica que resulta su producción, el escritor alude a temas que le ubican dentro de una órbita romántica. Prueba de ello es la soledad, tan presente en sus páginas, el paso irremediable del tiempo, la nostalgia por la juventud perdida, el sentimiento de desarraigo por la desaparición de su pueblo de origen (Vegamián, provincia de León), la activación de la memoria, colectiva y personal. Ello es una demostración de una actitud nostálgica, sorprendente para la literatura postmoderna, quizá más comercial o propensa hacia temas cotidianos, más lúdica y menos implicada afectivamente. Llamazares confiesa no buscar temas, sino verse sobre todo acorralado por éstos, siendo ésta una prueba de objetividad y de espontaneidad para sus relatos. A partir de los temas con los que salpica sus obras resulta cada vez más evidente el vínculo entre la literatura y la vida del autor.

Los temas que abordo no los elijo yo, porque creo que el escritor no elige los temas, sino que los temas le eligen a uno en función de su propia vida, de su trayectoria personal.[11]

Asimismo se le podría calificar de romántico porque es un escritor interesado únicamente en el acto de la creación que persigue la idea de dejar algún aliento artístico para la posterioridad. Llamazares es partidario de una escritura autosuficiente: novelar por novelar y saborear los resultados de su labor artística, sin perseguir necesariamente el prestigio social y menos aún la comercialización de su literatura.

La literatura es ante todo un oficio de solitarios, una novela, como un cocido, necesita su tiempo, el éxito es un factor secundario.[12]

[10] Yolanda Batista, op.cit.

[11] Ibid.

La memoria en la creación literaria de Llamazares

En las novelas de Llamazares destaca el continuo interés por el pasado. Las historias contenidas en ellas, vividas o soñadas, se tejen en torno a una etapa cerrada de la historia reciente de España: los años de la Movida. El autor no se detiene en la descripción detallada de esta época, sino que alude más bien a ella para darnos a conocer las circunstancias que compartió toda una generación de intelectuales y artistas, contemporáneos de Llamazares. Al mismo tiempo menciona los cambios registrados en su existencia. La reconstrucción de estas etapas es temporal y se basa en la memoria individual (del protagonista-otro *yo* de Llamazares) y colectiva (compartida con otros). La memoria va a la par que el tiempo, pero a la vez podría ser considerada una clase de contrapartida de éste, dado que la memoria es activada por el recuerdo, el cual se responsabiliza de los cambios y alternancias de los límites temporales que le impone a la memoria. La retrospección modifica espontáneamente las coordenadas temporales, ralentizándolas y perturbando su dinámica natural.

A partir de la relación autobiográfica que el escritor mantiene en su obra, Llamazares escribe desde la memoria. Según explica el mismo autor, sus libros son el resultado del paso del tiempo, porque los ha ido creando e ideando, a raíz de sucesos y vivencias acumuladas. El recuerdo no hace sino activar su memoria y mantener una relación temporal subjetiva entre la escritura y la vida, debido a la nostalgia provocada por el inexorable paso del tiempo. Sin embargo esta gestación temporal de los hechos en la memoria da fe de la veracidad de muchos acontecimientos, y la adulteración de una parte de éstos constituye una licencia poética asumida por el escritor. El tiempo resulta ser pues el elemento central, la fuerza motriz, el núcleo de cualquier acto de la creación literaria de Llamazares.

Yo las novelas he tardado toda mi vida en escribirlas. La novela se va formando en tu cabeza con la vida, con el paso del tiempo y siempre digo que son como las manzanas, que brotan en el árbol de la memoria. Las historias vienen provocadas por una imagen o una palabra que uno recibió hace quizá mucho tiempo.[13]

Llamazares experimenta un sentimiento de desarraigo cuando habla de sus orígenes y manifiesta nostalgia al haber perdido parte de sus raíces. Este sentimiento se traduce como una pérdida del paisaje de la infancia en el que ha ido creciendo el niño de antaño; la intensidad de las emociones crea un vacío anímico que altera la sustancia artística:

Lo que te une a la tierra son dos cosas: los recuerdos y el paisaje. Cuando contrastas con la realidad te produce un sentimiento desazonador, porque los recuerdos no se corresponden ya con lo que hay y el paisaje desgraciadamente tampoco porque lo estamos destruyendo. Aquel espejo del paisaje en el que tratas de reflejarte ya no tiene nada que ver con lo que recuerdas.[14]

Al emplear la segunda persona del singular y la primera del plural, el escritor parece aclarar a través de esta cita su intención de unir la nostalgia provocada por el recuerdo a un

[12] Julio Llamazares, *En Babia*, op.cit., p. 119
[13] Roberto Miranda Zaragoza, op.cit.
[14] *Gente en León*, "Lo de ser castellano y leonés es imposible", 27 de julio-2 de agosto del 2007, p.6, 7.

sentimiento de culpabilidad, del que conscientemente también forma parte, junto con sus conciudadanos, por la incapacidad de reacción ante la destrucción paulatina de su pueblo.

Bibliografía

ARIAS-SALGADO, Rafael: *Una perspectiva de la transición española a la democracia* (*Cuenta y razón,* nº 41, 1988, p. 77-84).

BATISTA, Yolanda Delgado: *Mi visión de la realidad es poética* en http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html

GALINDO, Belén (2005): *El escritor Julio Llamazares*, en La casa de los Malfenti, Revista nº 15.

GONZÁLEZ, Juan Manuel (2005): *Julio Llamazares, "el misterio es innato a todo arte"*, Delibros, nº 88.

LLAMAZARES, Julio (2005): *El cielo de Madrid*, Madrid, Edición Alfaguara.

LLAMAZARES, Julio (2005): *El cielo de Madrid*, Madrid, Edición Alfaguara.

LLAMAZARES, Julio (1987): TRIBUNA: Julio Llamazares, *Dirty Realism*, El País

LLAMAZARES, Julio (1991): *En Babia*, Barcelona, Seix Barral.

LINARES, Félix (2005): *El cielo de Madrid, el éxito y el fracaso en el arte*, Bilbao.

SUÁREZ RODRÍGUEZ, Mª Antonia (2004): *La mirada y la memoria de Julio Llamazares*, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

ZARAGOZA, Roberto Miranda (2005): *Julio Llamazares NOVELISTA: El tiempo es el tema de la literatura y de la vida*, el Periódico de Aragón, 03/05/2005, *Escenarios* 20/05/1987

IMPOLITENESS IN DRAMATIC DIALOGUE

Ana Maria Birtalan
Lecturer, PhD, Ecological University of Bucharest

Abstract: A number of studies have shown that the frameworks of linguistic politeness can be used to shed light on literary critical issues. Broadly speaking, politeness is very important in the study of drama, it is actually about the strategic manipulation of language, about expediting our conversational goals by saying what is socially appropriate. A framework that brings together ***face*** *and sociological variables (such as power and social distance) and relates them to motivated linguistic strategies, is going to be useful in helping us understand , on the one hand, how characters position themselves relative to other characters, and, on the other hand, how the plot is pushed forward. Such a framework will allow us to describe systematically, for instance, how one character might ingratiate himself or herself with another or how one character might offend another. In the case of drama, the key dramatic points often occur at times of interactional conflict. Thus, one of the tasks of this work is to start to investigate* ***impoliteness*** *strategies, that is, strategies that are designed to cause offence and social disruption.*
Firstly, I will try to approach impoliteness by outlining the framework of linguistic politeness, (explaining politeness with reference to the notion of face, positive and negative) and, in the second part, I will briefly consider why the study of impoliteness is important for drama, particularly recent twenty- century drama, analyzing some dialogue extracts from Harold Pinter's Birthday Party , a play in which conflict has a key role in the development of both plot and character and where the focus is on how (im)politeness relates to characterization.

*Keywords****:*** *politeness- impoliteness maxims, negative face, positive face, strategy, linguistic manipulation.*

There has been quite a lot of work in linguistics to explain how speakers are polite to one another in what they say and do, and how they mitigate impolite behavior in order to uphold social cohesion (for example, the way people will say "I'm sorry" when they bump into someone else in a crowded street).

In this work, we shall try to explore the role of impoliteness in dramatic dialogue, focusing on the idea that, in dramatic terms, impoliteness is particularly interesting because it generates the disharmony and conflict between characters fact that generates audience interest and often moves the plot forward. After outlining the main theoretical ideas, we will go on analyzing the relation between the characters of Harold Pinter's play 'Birthday Party.

A number of studies have shown that frameworks of linguistic can be used to the light on literary critical issues. Broadly speaking, politeness is about the strategic manipulation of language, about expediting our conversational goals by saying what is socially appropriate. A framework that brings together *face* (the concept about the self) and sociological variables (such as power and social distance) and relates them to motivated linguistic strategies that are very useful for us to understand how characters position themselves relative to other characters, how they manipulate others in pursuit of their goals and how the plot is pushed forward. Such a framework will allow us to describe systematically how, for instance, how one character might

ingratiate himself with another or how one character might offend another. The politeness theories have tended to concentrate on how communicative strategies maintain or promote social harmony. In the case of drama, the key 'dramatic' points often occur at times of interactional conflict. Thus, one of the tasks of this work is to begin to investigate impoliteness strategies: strategies that are designed to cause offence and social disruption. We will approach impoliteness by outlining a framework of linguistic politeness strategies and afterwards, we shall briefly consider why it is that the study of impoliteness is important for drama, particularly the twentieth century drama.

FROM POLITENSS TO IMPOLITENESS

Brown and Levinson explain politeness with reference to the notion of *face.* In the everyday sense of the word, face is involved in notions such as reputation, prestige and self-esteem. They suggested that face consists of two basic socio-psychological wants. *Positive face* is the want to be approved of. For instance the need to approve of one's opinions, to express admiration of what one says and does. *Negative face* is the want to be unimpeded. For instance, I may assume that one wants me to let him or her attend what he or she wants, and say what he or she wants. Life would be wonderful if our faces remained untouched. However, in relatively mundane interactions our actions often threaten the other person's face. For instance requests typically threaten our negative face, while criticism usually threaten our positive face. We deal with the so called Face Threatening Acts. An act can be threatened as far as its face is concerned in a number of occasions, depending on a number of factors, but in particular the relationship between the characters and the size of the imposition involved in the act to be performed. For instance, if I am at work, and desperately want a glass of water, it is going to be easier to ask a long-standing colleague than a new one. This happens because, in terms of social distance I'm closer to the colleague I've known for ages, than the one I've only known for a few days. Furthermore, if a superior of mine would be in the same room at the time, it would be more difficult for me to ask him than to ask my new colleague. This happens because he is more powerful than I am, whereas my new colleague would be more or less equal with me in terms of power. Thus, Brown and Levinson suggest that it is possible to rank acts according to size of imposition.

The main idea here is that politeness comes about when one indicates concern to support someone else's face. Let's take an example. If I request someone to help me operate my computer, my FTA would threaten negative face in causing inconvenience. Rather than just say "Help me with my computer!" I could say "Would you mind helping me with my computer?" On the surface, I am asking a question about whether the addressee would mind helping me; only indirectly does my utterance carry the speech act force of a request. By displaying concern not to impose- in other words, concern for face- I maintain social harmony (and probably stand a greater chance of being helped).course, there are many different combinations of politeness strategies. The politeness strategy selection usually depends on one's assessment of how face threatening a particular act is going to be.

IMPOLITENESS

We have seen so far how we use different linguistic strategies to maintain and promote harmonious social relationships. However, there are times when people use linguistic strategies to

attack face – to strengthen the face threat of an act. This kind of linguistic strategy can be called 'impoliteness'. Of course, there are different ways in which the face threatening act of criticism may be conveyed. For instance, evaluating an essay a pupil has just written , we can say:

Perhaps it could have been improved **Politeness**

It wasn't good ↓

It was bad ↓

It was horrible ↓

You must have crap instead of brains **Impoliteness**

Here we have a scale varying from very polite to very impolite. At the beginning of the scale the first utterance " **Perhaps it could be improved**" could be interpreted as polite, given a suitable context, because, on the one hand, the hedge 'perhaps' reduces the force of the speaker's criticism and, on the other hand, 'it could be improved' is an oblique way of expressing criticism. The speaker flouts Grice's Maxim of Manner and, thus, conveys the criticism in an implicature. At the end of the scale, the utterance '**You must have crap instead of brains'** could be interpreted as extreme positive impoliteness , given a suitable context, for several reasons: 1) 'crap' is a sort of taboo word, 2) the criticism is personalized through the use of 'you' and 3) the speaker flouts the Maxim of Quality, implying the belief that the writer of the essay has absolutely no intelligence. As for the utterance placed at the middle of the scale '**It was bad',** whether one would interpret this as polite or impolite depends very much on the context. For instance, if it were not part of someone's role (a parent, or a tutor) to make the criticism, and if it were known that the addressee is sensitive to criticism, then the utterance would seem impolite. What is interesting here is the fact that the key difference between politeness and impoliteness is a matter of the hearer's understanding of intention: whether it is the speaker's intention to support face (politeness) or to attack it (impoliteness).

IMPOLITENESS AND DRAMA

When talking about the importance of impoliteness for the study of drama, we should focus on the idea that impoliteness is a type of aggression and aggression has been a source entertainment for thousands of years. It is made intriguing by the fact that the generally it is – thankfully- fairly rare and by the fact that it is socially outlawed compulsive desire of children to do what they have been told not to is an evidence of how what it is forbidden attracts interest). Moreover, it is from a position of relative safety and comfort that theatre audiences can watch violent conflicts. Lucretius, writing in the first century BC, noted the positive feelings that can arise when one in safety watches others in danger.

In the case of drama, this aggression often takes place in dialogue. It is not surprising that the courtroom has provided the basis for so many plays, films and television dramas. Here prosecutors are licensed to aggravate a witness's face. The courtroom provides a socially respectable and legitimate form of verbal aggression. In drama, impoliteness is not thrown haphazardly for audience entertainment: it serves other purposes Conflict in interaction appears either as a symptom or as a cause of social disharmony, and where there are tensions between

characters we are more likely to see developments in character and plot. We shall try to consider first characterization. It is important to note here that our interpretative assumptions about (im)politeness behaviors in fictional texts differ somewhat from those which we have for "real life". In a fictional context, there are two reasons why any character behavior is assumed to carry more interpretative significance than would the same behavior in real life. Firstly, we know that we have the complete set of behaviors that constitute a particular character. This is, of course, never possible in the real life. Secondly, and even more importantly, we know that any character behavior is just not determined only by the fictional personality that gave rise to it, but is also the motivated choice of the writer. In real life, impoliteness, because of its rarity and social restrictions, is often perceived as unexpected behavior, and such behavior will trigger an attributional search: we want to know why something odd happened, what the special circumstances were for someone to break the social norm. We can look for a cause in the person's mood or personality, or in the situation, or simply dismiss it as unintentional. In fiction, however, we are more likely to interpret such behavior as a message from the author about an aspect of the fictional world which will be of future consequence. With regard to plot, analysts have described plot development in terms of a movement from a situation of equilibrium, through a situation of disequilibrium, to the re-establishment of equilibrium. For instance, verbal conflict can generate a state of disequilibrium in the dramatic dialogue. Furthermore, matters of characterization often move in tandem with plots developments. Conflict frequently leads to a shift of character in its resolution.

Given the value of impoliteness in plays, we can ask ourselves why the playwrights haven't made use of the device more often, as we can notice that this occurred in the recent twentieth- century drama and film. Of course, the cultural changes led to these changes, let alone that fact that in Britain theatrical censorship has played an important. Initially, censorship had a largely religious and political agenda, but by the nineteenth century social propriety had become a key issue. Moreover, any language which was construed as anti-social was liable to be prohibited. Obvious targets throughout the history of censorship have been oaths, swearing and four-letter words. Theatrical censorship in Britain was finally relaxed in 1965 and abolished in 1968.

Nowadays people most experience fictional dialogue when watching plays and movies. Unfortunately, going to the theatre is a minority activity and reading plays is almost exclusively the provenance of school and university courses. However, we will try to analyze in terms of impoliteness a short fragment from Harold Pinter's play 'Birthday Party". This play was the playwright's first commercially- produced, full-length play. He began writing the play after acting in a theatrical tour, during which, in Eastbourne , England, he had lived in "filthy insane digs". There he became acquainted with "a great bulging scrag of a woman" and a man who stayed in the seedy place. The flophouse became the model for the rundown boarding house of the play and the woman and her tenant the models, respectively, for the characters of Meg Boles and Stanley Webber. It was not a hit and most critics and reviewers opined that Pinter floundered in obscurity and suffered from the negative influence of Samuel Beckett, Eugene Ionesco and other avant- garde writers. The work, in fact, became the dramatist's first full-length "comedy of menace" , where conflict plays a key role for the development of both plot and character . Stanely Webber , once a sea-side pianist, has been staying in a boarding house. He is rather perturbed by the arrival of two other guests- Goldberg and McCann- who have a "job" to do. They subject him to a rather strange interrogation. The following day, Stanley is transformed: he appears wearing as sober suit and is inarticulate. Goldberg and McCann take him away with them for "special

treatment" . The plot, as outlined above, moves from a situation of equilibrium to disequilibrium and back again to equilibrium. Below is a small part of that interrogation (in total it runs to more than 150 turns) and we will try to describe the impoliteness phenomena, its development in the plot, and in what ways it is like a "real" interrogation and in what ways is it not:

GOLDBERG: Why did the chicken cross the road?
STANELY: He wanted……
McCann: He doesn't know. He doesn't know w ho came first!
GOLDBERG: Which came first?
MCCANN: Chicken? Egg? Which came first?
GOLDBERG and MCCANN: Which came first? Which came first? Which came first?
STANELY: [screams]
GOLDBERG: He doesn't know. Do you know your own face?
MCCANN: Wake him up. Stick a needle in his eye.
GOLDBERG: You're a plague, Webber. You're an overthrow.
GOLDBERG: Which came first?
MCCANN: You're what's left.
GOLDBERG: But we've got the answer to you. We can sterilize you.

MCCANN: what about Drogheda?
GOLDBERG: Your bite is dead. Only your pong is left.
MCCANN: You betrayed our land.
GOLDBERG: You betrayed our breed.
MCCANN: Who are you, Webber?
GOLDBERG: What makes you think you exist?
MCCANN: You are dead.
GOLDBERG: You are dead. You can't live, you can't think, you can't love. You're dead. You're a plague gone bad. There is no juice in you. You're nothing but an odor!"

Note: Drogheda is an Irish town whose inhabitants were massacred at the instigation of Cromwell in 1649

As we can very well see, in this small fragment of the play, interrogation acts as a catalyst for the transformation of Stanley. Goldberg and McCann manipulate their messages in order to attack Stanley's face . Verbal conflict is, by all means, the basic symptom of disequilibrium and the two attackers use it, either by bombing him with existential questions obsessively repeated, or by throwing ironical, even vulgar remarks right into his face. The lack of consideration is very obvious here and well intended. This series of inquisitive remarks addressed to Stanley surprises and intrigues the audience; such behavior triggers an attributional search: the audience wants to know why something that odd happened, why Goldberg and McCann broke the social norm in such a manner. Thus, through impoliteness strategies the audience is captured, persuaded to move on watching, to see Stanley's reaction to all these verbal injuries, so the development of the plot moves from a situation of equilibrium to a situation of disequilibrium. As far as the aspects of pragmatics are concerned, both Goldberg and McCann break each and every one of Grice's maxims. They are not relevant, they are not brief and informative they don't speak the truth altogether, they keep on threatening Stanley's face, acting as the catalyst for the transformation of the latter. Furthermore, talking about the maxims of politeness, we should simply say that the statement "Minimize the expression of beliefs which express or imply cost to other" is

completely and deliberately broken ; the two protagonists attack Stanley , from the very beginning, putting him questions to which they don't even bother to wait for the answer, questioning his ability to have an answer for them . The attack is abrupt and continues with an obsessive repetition of the same question, engaging Stanley in the so-called conversation, instigating him to answer but never giving him the chance to reply. The irony principle is also used in this dialogue, in a very offensive way, and it is very quickly shifted into direct aggression addressed to poor Stanley. For instance, in the question: "Do you know your own face?", you feel the ironical force of the remark, but it appears to be less offensive, permitting aggression to manifest in a less dangerous verbal form than by direct criticism, but the shift is very quick and abrupt, as we follow McCann's next reply : " Wake him up, Stick a needle in his eye". Thus the ironic remark is replaced by direct insult and threat which attacks Stanley both verbally and physically. So, although IP usually keeps aggression away from the brink of conflict, in our dialogue it only introduces it, giving the conflict greater dramatic color. Here of, the series of direct vulgar insults and threats, like "you are an overthrow", "we can sterilize you", or, "you betrayed our breed" and " you're dead" to which Stanley appears to have no reply(he simply screams, overwhelmed by the power of the conflict). We may conclude that the two fellows make use of the most direct and brutal means of impoliteness strategies in the view of openly expressing their despise, hatred and loath towards poor Stanley.

This politeness analysis attempted to describe how the participants manipulated their messages in order to attack face. And, Goldberg and McCann chose not to exploit a large range of the impoliteness spectrum, abruptly attacking Stanley's face from the very beginning of their conversation. Pinter used this formula trying to shock and even frighten the audience, and even if it's likely not please the latter, he surely caught their attention and they would want to see and understand more.

Bibliography:

1. G. Leech(1983), Principles of Pragmatics, Longman.

2. Jonathan Culpeper, "Towards an Anatomy of Impoliteness", Journal of Pragmatics, Volume 25, Issue 3, March 1996, pag. 349-367

3. G. Leech(1981), Pragmatics and Conversational Rhetoric, In Parret, Sbisa and Verschueren.

MEDICINE-LITERATURE DIPTYCH

Mirela Radu
Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Vasile Voiculescu (1884-1963) is one of the few personalities of the Romanian literature and culture who had the strength of dividing his imagination between two fields of expertise which, at a first glimpse, seem to be quite different: medicine and literature. In fact, beyond the apparent differences, these two areas of knowledge are more interrelated and bound than we even can conceive. They both deal with the human being but from a peculiar point of view. Medicine treat the body and only tangentially the spirit, while the second is endowed with the instruments of probing the deepest corners of the human soul. Vasile Voiculescu managed to equally deal with these two and blended in balanced way. Under the siege of criticism, Voiculescu had the power to renew his literary work all the time, going through poetry, short stories and even a novel. His religiosity that transgresses his literature seems to be the source of his power of renewal. All these features of Voiculescu's personality make up the portrait of what we call a real humanist.

Keywords: devotion, ethic altruism, positivism, humanist, maieutics

Vasile Voiculescu (1884-1963) a avut rara capacitate de a se reinventa din poet în nuvelist, din nuvelist în romancier dar mai presus de toate din medic în literat. Dacă în lirica de început, precum *Poemele cu îngeri* (1927) care într-o manieră ornamentală reiterează credinţa în divinitate, în schimb: "În mistica lui V. Voiculescu întâlnim şi o formă specială de devoţiune.[1] Evoluţia către metafizic este evidentă, nimeni nu se aştepta ca autorul să-şi încerce condeiul în nuvelistică şi chiar roman. În ceea ce priveşte povestirile, autorul s-a dovedit un "«unic proprietar» în sens faulknerian al teritoriului de geografie mitică pe care-l inventase."[2] Parcă ostilitatea faţă de cei care i-au tăgăduit valoarea literară i-a dat tăria medicului să se înnoiască.

Sociologul francez Auguste Comte (1798- 1857) punea bazele, la mijlocul secolului al XIX-lea, teoriei pozitiviste. Însăşi biografia teoreticianului este revelatorie pentru modul în care studiile medicale au influenţat diverse arii ale cunoaşterii umane. Iniţial înscris la Politehnică, Comte se va îndrepta spre cursurile medicale ale unei şcoli din Montpellier. Teoria pozitivistă recunoştea întâietatea ştiinţelor în axiologie, creând premisele epistemologice ale cunoaşterii. Pentru Comte o ierarhizare a ştiinţelor ce pot influenţa cunoaşterea existenţei erau matematica, astronomia, biologia, chimia, legile fizicii şi cele care guvernează cunoaşterea sociologică. Întregul eşafodaj de gândire pozitivistă se bazează pe prioritatea ştiinţei în variile ei forme de manifestare. De fapt, lui Comte îi este atribuit şi termenul de *altruism etic*.

Nu întâmplător Vasile Voiculescu a fost un adept fervent al teoriei pozitiviste. Principiul de bază al acesteia se plia cel mai bine pe năzuinţele medicului român de a îşi aduce

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române,.Compendiu*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2001, p. 357
[2] Mihai Zamfir, *Resentimentul naşte proză. Despre nuvelele lui Vasile Voiculescu* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 176

contribuţia ştiinţifică şi medicală în România începutului de secol XX. Meticulozitatea ştiinţifică a pozitivismului avea să influenţeze şi planul literar conducând la o apreciere a lucrărilor sale literare, fiind caracterizat drept: "pedant" care "moşteneşte rigiditățile pozitivismului de la sfârşitul secolului trecut, limbajul lui scrobit, ştiinţific, rebarbativ."[3]

Cu toate acestea, poetul-medic nu a devenit opac faţă de alte abordări ale cunoaşterii finite umane. Simţind că ştiinţa este dotată doar cu răspunsuri parţiale, Voiculescu îşi concentrează atenţia şi asupra altor arii de cunoaştere umană: parapsihologie, ştiinţe oculte, forme medicale alternative. Tocmai această oscilaţie permanentă între ştiinţele exacte şi inefabil, această luptă din sufletul său, au dat naştere conturării unei personalităţi literare ce avea să ocupe un loc aparte în peisajul literar românesc al secolului trecut făcând din Voiculescu un "umanist în sensul desuet al termenului, medic iubitor de cultură şi savant rătăcit fără voia lui în secolul al XX-lea."[4] Această antiteză între omul de ştiinţă şi cel care simţea artistic au zămislit literatul.

O a doua etapă a devenirii sale este cea literare, stricto sensu. Dacă, în ceea ce priveşte lirica sa Voiculescu a fost acuzat de "manierism"[5], nuvelele voiculesciene încearcă reconstrucţia unei fizionomii morale a ţării pe care a slujit-o cu atâta ardoare. Majoritatea povestirilor scrise de medic sunt plasate în mediul rural, acea amplasare rustică care aduce nu doar originalitate, asemănându-l cu Sadoveanu, ci şi o locaţie panistorică, izolată propice dezvoltării unor trame fabuloase. Asemănarea cu Sadoveanu este una pur formală căci la medicul-literat spaţiul arhaic este locul în care fantastical se simte la el acasă. Dacă la primul primează simpatia pentru natură prin sentimental de admiraţie, la poetul-medic primează "plăcerea naturalului"[6] şi implicare este esenţială, de unde şi amestecul între natură şi fantastic. La Sadoveanu influenţa realismului, mai precis a naturalismului, este punctul de plecare al creaţiei literare, la Voiculescu acesta este punctual terminus.

Transpuse aceste diferenţe în termeni religioşi ar putea fi sintetizate astfel: "Sadoveanu încifrează iniţierea până la semn, Voiculescu o divulgă până la destrămare…Primul e resemnat în faţa inaccesibilului, al doilea se lasă provocat, până la obsesie, de inaccesibil. Ipostazei de mag a lui Sadoveanu, Voiculescu îi opune ipostaza de apostol. Pentru Sadoveanu suferinţa e problema celorlalţi, pentru Voiculescu e o problemă personală. (…) Sadoveanu lasă misterul acolo unde se află şi-l cântă într-o continuă stare de graţie, Voiculescu forţează misterul şi îl iscodeşte ritualic."[7] Dacă Sadoveanu ajunge la cunoaştere prin meditaţie, lui Voiculescu îi sunt destăinuite lucruri pe cale fantastică şi evlavioasă. Diferenţa între cei doi ar fi ca cea dintre maieutică şi empirism.

Greşit, uneori, integrate categoriei de lirică religioasă, poeziile voiculescine trec dincolo de "zona practicii religioase, respiră în spaţiul iniţierii sacre."[8] În permanentă căutare a creatorului, ceea ce îl despare de nemurire şi slavă este, după intuiţia poetului, doar o părere: "O, Doamne, tristă viaţa-mi trece,/ Şi m-a sleit misteriosu-Ţi joc,/ Tu stai de faţă-n tot ce se petrece,/ Nu Te ascunzi, dar nu Te pot găsi deloc./ Căci depărtările de Tine nu-s departe,/ Eşti pretutindeni, ierţi, îndrepţi, mângâi,/ Un fir de păr de Tine mă desparte." (*Un fir de păr*). Ca şi diferenţa dintre

[3] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 2001, p. 11
[4] Mihai Zamfir, *Resentimentul naşte proză. Despre nuvelele lui Vasile Voiculescu* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 178
[5] George Călinescu, *Istoria literaturii române,.Compendiu*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2001, p. 358
[6] C.D. Zeletin, *Sadoveanu prozatorul. Voiculescu prozatorul* în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008, p. 122
[7] Ibidem
[8] C. D. Zeletin, *Poezia religioasă a lui V. Voiculescu*, în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008, p. 297

eshatologie şi budhism, sufletul poetului este sfâşiat între propensiunea spre absolut şi atitudinea pasivă, stoică în faţa vieţii "Şi cu inima-nălţată spre lumină/ Tac şi-aştept ca soarele să vină." (*Strig*)

Poetul a tânjit permanent să atingă absolutul. Şi cum putea altfel să îşi descrie chinul cercetător mai bine decât prin analogia cu ceea ce ştia în plan ştiinţific: sindromul membrului fantomă: "Ştiu un schilav, bătrân cerşetor, care,/ Ciung din copilărie, când stau să-l ascult,/ Chiar şi acum peste sumedenie de ani,/ Se plânge că mereu îl doare/ Braţul lipsă şi mâna, pe care nu le mai are,/ Ca un duh statornic acolo, al cărnii pierdute de mult./ Este în mine o durere tirană/ A mea...şi nu pot s-o pipăi. E aici...şi totuşi parc-a plecat./ Stăruie, ca a schilodului în golul viu; arde, diafană:/ Doamne, Tu mă dori ca o neadormită rană/ Dintr-un tainic mădular de mult retezat." (*Amputatul*) Lirica Voiculesciană abundă în formule stilistice, precum enjambementul, menite să rupă continuitatea frazei. Frângerea strofei duce cu gândul la dorinţa poetului de rupere a punţilor care îl leagă de lumea materială: "Psihanalitic, atât rimele ingambament cât şi prozaismele ştiinţifice denotă, prin ostentaţia lor obosită, sila de întârziere în exact ceea ce vrea să depăşească în înălţarea lui spre Absolut: arta literară şi arta medicală."[9]

Dihotomia ce i-a sfâşiat sufletul se resimte şi în construcţia personajelor. În mare măsură, naratorii sunt personaje dotate cu înţelegere ştiinţifică dar care se regăsesc în situaţii inexplicabile. Acţiunea decurge liniştit, previzibil pentru cititor, pentru ca un eveniment anodin (un ospăţ, o vânătoare) să declanşeze mecanismul supranatural. Odată introdus în noul mediu, cititorul trăieşte parcă simultan în două lumi paralele dar care, miraculous se întretaie: tărâmul obiectiv şi cel legendar. Darul voiculescian rezidă tocmai în capacitatea de a-si purta personajele dar şi lectorii în teritorii care par, la prima impresie, inofensive dar care, treptat, se relevă ca fiind unice şi fabuloase. În *Chef la mănăstire*, spaţiul anodin este încadrat încă de la început: "Ne srânsesem într-o seară la Ionel Teodoreanu, în casa aceea mare, vetust de solemnă şi îngheţată."[10] Ceea ce rupe ritmul este perceput ca o revigorare pentru participanţii la acţiune. În alte nuvele desfăşurarea este lentă, atingând un punct maxim în care se relevă însuşi elementul fabulous. Cu toate acestea, graniţa dintre ceea ce este real şi ceea ce este imaginar este inefabilă, greu de identificat. Fabulosul şi realitatea tangibilă au o geografie proprie, proteică, la Voiculescu: ele nu se află în antiteză, ci se întrepătrund. Cauza acestei oscilaţii constante este formaţia ştiinţifică a autorului. Tentat de spaţiul mitic, sufletul medicului nu poate părăsi definitiv existenţa concretă. În aceasta constă particularitatea nuvelisticii voiculesciene. Tocmai această însuşire i-a determinat pe critici să-l catalogheze drept tradiţionalist. Adept al valorilor altruismului etic, medicul nu se dezminte nici în povestirile sale: toate încearcă să ajungă la un sâmbure moral, dovedindu-se "nuvele de străvechi tip renascentist."[11] Dificulatatea încadrării precise a nuvelisticii voiculesciene într-un anumit tipar literar este subliniată şi de exegeţii care au observat că proza sa: "nu îngăduie filiaţii certe şi nu propune vizibil modele urmate de alţii."[12] Cu toate acestea, fără proză, geniul scriitoricesc al "medicului fără arginţi" nu ar fi fost deplin. Scrierile sale scurte ne dezvăluie "o personalitate armonioasă, plural şi infinit mai interesantă decât puteam bănui citindu-i doar poezia."[13] Melanjul între evlavie şi fantasmagoric a fost identificat de

[9] Idem, p. 303
[10] Vasile Voiculescu, *Chef la mănăstire* în *Proza epică*, p. 365
[11] Mihai Zamfir, *Resentimentul naşte proză. Despre nuvelele lui Vasile Voiculescu* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 183
[12] Idem, p. 186
[13] Idem, p. 186

către mulţi exegeţi:”(…) poezia d-lui Voiculescu descinde cu hotărâre din morala creştină şi din ficţiunile cu care «cazaniile» tălmăcesc, împodobindu-le, evangheliile.”[14]

Piesa istorică în patru acte, *Pribeaga*, care a avut şi o variantă neterminată în lirică, aduce o viziune inedită asupra iubirii care trebuie jertfită în numele idealului naţional. Ancadramentul piesei îl constituie o călătorie ce îşi poartă cititorul într-un timp istoric neidentificat precis pe tărâmuri fabuloase. Este încă o ocazie pentru medicul literat de a-şi arăta iscusinţa nu doar naratorică ci şi vastele cunoştiinţe despre cutumele satului românesc cu care venise în contact pe vremea copilăriei şi, mai târziu, a peregrinărilor în calitate de medic practician la sat. Amplasarea acţiunii într-un ev mediu posibil face cu atât mai vizibilă apetenţa pentru fantastic şi mitologie pe care poetul-medic a purtat-o în suflet. Ca orice act artistic din dramaturgia voiculesciană, individul se află-ca într-o euharistie-în strânsă conexiune cu universal. Dar legătura aproape palpabilă dintre om şi univers este însă întărită de tradiţiile din străbuni de “integrarea organică în natură, în grandiosul cadru cosmic.”[15] Antagonismul piesei intensifică caracterul fabulos al scierii. Ca în mai toate basmele, oamenii se pot transforma în animale fapt care încarcă atmosfera de taină Un exemplu este, în cazul lui Voiculescu, apelul la mitul ursului (*Fata ursului, Ultimul Berevoi*). Dacă ne raportăm la spusele lui Mircea Eliade:”Mulţumită mitului, lumea este percepută drept un cosmos perfect articulat, inteligibil şi semnificativ”[16] putem ajunge la concluzia că mitul în nuvelistica voiculesciană a reprezentat o posibilitate de rearticulare a realităţii într-o creaţie desăvârşită. Oamenii şi animalele în care se transformă aceştia sunt fiinţe care “nu fac parte din lumea cea de toate zilele”[17] Utilizarea fabulosului are şi menirea de a creşte tensiunea nuvelelor, conducând la un “halou de poezie stranie.”[18]

Cu o “ureche aţintită asupra unei voci lăuntrice care, ea, istoriseşte”[19], aşa cum îl caracteriza Nicolae Balotă, Vasile Voiculescu a trăit în două lumi: cea concretă prin meseria pe care o practica-medicina şi cea afectivă-literatura. De altfel, exegetul vede în medicul-literat un adevărat mitograf, care abordează motive străvechi, clişee aparţinând fabulosului cu predilecţie în aria creaţiei narative. Ceea ce îl deosebeşte de autorul *Muntelui vrăjit* este lipsa erudiţiei excesive. Ceea ce mână, precum o stihie, sufletul literatului roman este “lăcomia povestirii”[20], o verocitate care se traduce prin formele diverse pe care le-a îmbrăcat scrisul său: un amalgam de parimie, parabola, legendă, fantastic, fabulă chiar sinaxar. Nu trebuie înţeles că Voiculescu respingea consuetudinea, ci, dimpotrivă, o aplica în mod programatic şi dozat “Doctorul Voiculescu nu dispreţuia unele convenţii dintr-un fel de şireată inocenţă artistică.”[21]

Un exemplu perfect al modului în care medicul ştie să îmbine noţiuni dintre cel mai moderne cu forme ale bizarului şi fabulosului este povestirea *Behaviorism*. Acţiunea începe cu un grup de intelectuali, cinci la număr, care “lacomi de vânat rar” se refugiază de vijelie într-un han înaintea unei partide de vânătoare. Pornind de la cartea *L'homme, cel inconnu*, discuţia degenerează în explicarea de către profesorul de filozofie a întregului concept de *comportamentism*. Deoarece prietenii au nevoie de un exemplu concret al acestui concept

[14] Perpessicius, *Opere*, vol 3, *Menţiuni critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 38
[15] Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 179
[16] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, În româneşte de Paul G. Dinopol, Prefaţa de Vasile Niculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 136
[17] Idem, p. 11
[18] Elisabeta Munteanu, *La confluenţacu mitul* în *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 261
[19] Nicolae Balotă, *V. Voiculescu sau duhul povestirii* în *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, 1974, p. 340
[20] Idem, p. 341
[21] Idem, p. 342

psihologic, primarul urbei, nenea Tase începe să povestească o întâmplare la rândul să aflată de la stareţa Teofana din schitul Vodesele, închinat Sfintei Fecioare. Nuvela narează curajul de care au dat dovadă călugăriţele în a-şi apăra lăcaşul.

Drumul către fantastic şi mitologie a fost la Voiculescu presărat cu lecturi vaste din diverse domenii: filozofie, psihologie, teologie, medicină şi istorie. Oscilând el însuşi între obiectivitatea cunoaşterii ştiinţifice şi inexplicabilul fantastic, medicul Voiculescu face digresiuni şi oferă explicaţii raţionale, deplasându-se în permanent, ca pe luciul apei, între două lumi: cea tangibilă şi cea imaginară. Ca un maestru de ceremonii, medicul-literat îşi călăuzeşte cititorii pe tărâmuri de basm, trama centrală a nuvelisticii sale fiind "iniţierea într-o taină."[22] Apropierea poetului-medic de Dumnezeu are loc întâi prin artă, apoi prin artă ajunge la rugă aprinsă, rând pe rând straturile se descuamează: "Odată cu sterilitatea artei, poetul leapădă şi îngâmfările ştiinţei, văzând în devoţiunile pentru ea o trădare iscarioteană."[23] Ce poate arăta devoţiunea mai bine decât lepădarea omului de patimele lumeşti, iar în cazul "medicului fără arginţi" acestea au fost medicina şi literatura? Poetul "trebuie să se nege pe sine la contactarea Absolutului, impunându-se ca artistul să renunţe la accederea la Dumnezeu prin simţuri."[24] Despărţirea de cele lumeşti este inevitabilă pentru cel care doreşte să se apropie de veşnicie: "În vârful copacului Tău sunt o floare.../ Pe cea mai înaltă ramură a lumii/ Mă leagăn în talazul de azur şi soare./ Slavă Ţie că n-am rămas în temniţa humii,/ Ci slobodă, spre cer, înfloritoare/ Inima mea nu mai întârzîie." (*Doamne*). Apropierea de Dumnezeu i-a călăuzit neîncetat paşii: "Voiculescu a folosit numele Creatorului cu multă moderaţie şi înţelepciune şi atunci nu ne putem opri conştiinţa să întrebe în ce măsură credinţa sa a constituit o filozofie de viaţă şi un sistem etic? În ce măsură creştinismul său se baza pe cunoştere şi în ce măsură pe credinţă?"[25]

Şi înfăţişarea pare că îi trăda ascensiunea spirituală: "Nu mai ştiu în amănunt cum a decurs această întâlnire, dar am fost profund mişcat de acel om a cărui înfăţişare era însăşi bunătatea întruchipată, în figura uscăţivă a unui bărbat al cărui obraz semăna cu sfinţii din icoane. Barba şi mustaţa le avea tuşinate, scurt, fiind înspicate cu alb tot aşa de bine putea să pară profilul unui rege asirian într-o stampă, despovărat şi drept în rasa unui anahoret. Avea privirea dreaptă, deschisă, vorba măsurată, degajând şi ea ca şi trăsăturile fine ale chipului său o cuceritoare omenitate"[26] îşi aminteşte Vlaicu Bârna. Chiar şi sfâşiat de durerea fizică, Voiculescu, acest "medic de trupuri, dar și un mânuitor iscusit al condeiului, un căutător de liniști isihaste, un mare iubitor de frumuseți nepieritoare"[27] a rămas demn în faţa sorţii până în ultima clipă. Suferinţa pricinuită de detenţia comunistă nu face decât să adâncească aspectul de sihastru: "Am zărit atunci într-un pat din colţul salonului un bătrân cu părul alb, purtând parcă o aura de sfânt. Atitudinea şi fizionomia lui iradiau linişte şi blândeţe. (…) se hrănea parcă din Duhul Sfânt"[28] rememorează un alt fost deţinut politic: istoricul şi omul de cultură Vasile Borneanţ. Un alt confrate medic, fiziopatologul Jules Niţulescu, îşi amintea de medicul Voiculescu plin de admiraţie: "L-am cunoscut pe V. Voiculescu îndeosebi sub aspectul său de medic şi, aş accentua,

[22] Idem, p. 343
[23] C. D. Zeletin, *Poezia religioasă a lui V. Voiculescu*, în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008, p. 299
[24] Idem, p. 300
[25] Gheorghe Postelnicu, *Viaţa şi opera lui Vasile Voiculescu*, Editura EuroPress Group, 2012, pp. 1-2
[26] *Vasile Voiculescu, Opera literară. Proza*, ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, Editura Cartex 2000, București, 2003, p. 24
[27] Arhimandritul Mihail Daniliuc, *Vasile Voiculescu, poetul coborât din icoană*, 23 aprilie 2013, în *Doxologia*, disponibil pe http://www.doxologia.ro/viata-bisericii/documentar/vasile-voiculescu-poetul-coborat-din-icoana
[28] Adrian Nicolae Petcu, *Închisorile lui Vasile Voiculescu*, Revista *Rost*, an III, nr. 30, august 2005

de eminent şi adevărat medic, care îşi iubea profesia şi se devota cu tot sufletul celor suferinzi. (…) Am fost adânc impresionat de seriozitatea, căldura, efortul neobosit depus de V. Voiculescu pentru îngrijirea bolnavilor noştri. (…). În fiecare dimineaţă făceam o vizită prelungită şi aceasta, în afara prescripţiilor şi intervenţiilor terapeutice necesare, era însoţită întotdeauna de expresia unei adânci înţelegeri sufleteşti şi a unor sentimente cu adevărat părinteşti."[29]

La întrebarea de ce multe personalităţi medicale au ales calea esteticului, un alt medic-literat dă răspunsul: "Pacientul provoacă intelectualul din medic, nu minimul medical din intelectual."[30] În esenţă, medicii datorează dubla lor simţire: ştiinţifică şi artistică, omului pe care îl servesc în diversele lui posturi. Medicul îşi dedicase viaţa oamenilor şi tot aceştia aveau să-i arate nerecunoştiinţă. Unul dintre deţinuţii din dosarul "Rugul Aprins" îşi aminteşte umilirea celui care a iubit binele atât de mult: "Un fost medic deținut – care se ocupa de tebeciștii de la Aiud – mi-a povestit că, într-o ultimă fază, bătrânul Vasile Voiculescu a fost cărat la dispensar într-o pătură. Scriitorul trecea prin chinuri groaznice și ajunsese o mână de oase… L-au eliberat și a murit la București, la puțin timp după aceea. Îmi amintesc și în ziua de astăzi anchetele alea blestemate din Calea Rahovei. În dosarul "Rugului Aprins", securiștii au avut nemernicia să-l acuze pe Voiculescu și pentru că fusese decorat cu "medalii imperialiste", pentru serviciile pe care le-a adus patriei în timpul primului război mondial! Cică era un dușman al clasei muncitoare…"[31]

BIBLIOGRAFIE

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, 1974

Călinescu, George, *Istoria literaturii române,.Compendiu*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2001

Daniliuc, Mihail, *Vasile Voiculescu, poetul coborât din icoană*, în Doxologia, 23 aprilie 2013

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, În româneşte de Paul G. Dinopol, Prefaţa de Vasile Niculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1978

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 2001

Mihăilescu, Emilian, *Luptătorii din munți au fost cei mai frumoși nebuni ai neamului românesc…*– Interviu cu arhitect Emilian Mihăilescu, supravietuitor al grupului "Rugul Aprins", 8 februarie 2014

Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Nitzulescu, Iuliu, *Cronica*, nr. 11, 1970

Perpessicius, *Opere*, vol 3, *Menţiuni critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971

Petcu, Adrian Nicolae, *Închisorile lui Vasile Voiculescu*, Revista *Rost*, an III, nr. 30, august 2005

[29] Iuliu Nitzulescu, *Cronica*, nr. 11, 1970

[30] C.D. Zeletin, *Ştiinţă şi transfigurare. Convorbire cu Alice Ţuculescu* în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008, p. 371

[31] *Luptătorii din munți au fost cei mai frumoși nebuni ai neamului românesc…* – Interviu cu arhitect Emilian Mihăilescu, supravietuitor al grupului "Rugul Aprins", 8 februarie 2014, disponibil pe http://www.marturisitorii.ro/2014/02/08/luptatorii-din-munti-au-fost-cei-mai-frumosi-nebuni-ai-neamului-romanesc-interviu-cu-arhitect-emilian-mihailescu-supravietuitor-al-grupului-rugul-aprins/

Postelnicu, Gheorghe, *Viaţa şi opera lui Vasile Voiculescu*, Editura EuroPress Group, 2012

Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1988

Zeletin, C.D., *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008

AKNOWLEDGEMENT

Lucrarea a fost elaborată în perioada de sustenabilitate a proiectului cu titlul ***"Studii doctorale și postdoctorale Orizont 2020: promovarea interesului național prin excelență, competitivitate și responsabilitate în cercetarea științifică fundamentală și aplicată românească",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/140106. Proiectul a fost cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**

DAS WAHNSINNSMOTIV IN DER LITERATUR DER POSTMODERNE. MANIPULATION UND PSYCHOPATHIE IN PATRICK SÜSKINDS ROMAN - DAS PARFÜM. DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS

Simona Olaru-Poşiar
Assist., PhD, "Victor Babeş" Babeş University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

*Abstract: The novel **The Perfume. The story of a killer** is a psychological story of an outsider, a psychopath, with a genius sense for perfumes and smells, but deprived of any odor sense from birth. He becomes the best perfumer of all times, but he also becomes a killer. In order to finish the best perfume of all times, his masterpiece, he kills, because the demonic liquid is made of "human essence". This perfume should ensure him an identity and the love of all mankind. The author shows how easily humans can be manipulated, speaking of the so called mass phenomena or manipulation, where man looses any will power.*

Keywords: psychopathic, manipulation, narcissism, essences, mass phenomena

In der einschlägigen Forschungsliteratur wurde der Roman **Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders** als postmodern eingestuft, wobei als Charakteristika der Postmoderne die Intertextualität, Selbstreferentialität und Mehrfachkodierung (siehe Delseit/Drost 2000:70) angeführt werden. Der Roman hat die psychologisch ausgeleuchtete Geschichte eines Außenseiters, Jean-Baptiste Grenouille, die sowohl Merkmale des genialen Künstlers als auch des Mörders in sich vereint. Daher soll die Entwicklung Grenouilles im Laufe der Handlung zum Psychopathen und Mörder verfolgt werden. Der Autor zeigt auch auf, mit welcher Leichtigkeit sich Menschen verführen lassen. Ihr triebhaftes Verhalten wird als „Massenphänomen" bezeichnet, bei dem der einzelne keinen eigenen Willen mehr hat.

Intertextualität als ein wesentliches Merkmal der Postmoderne bedeutet, dass ein literarischer Text explizit oder implizit Bezug nimmt auf bereits vorhandene Texte. Im Falle von Süskinds Roman ist die Zahl solcher „Prätexte" beträchtlich. Werner Frizen und Marilies Spancken nennen in ihrer Interpretation des Romans rund 50 Titel sowie etwa 30 Autoren und merken dabei an, die „Liste dieser literarischen, philosophischen und kulturgeschichtlichen Texte" sei „nach unten hin offen" (Frizen/Spancken 1998: 112). Auch Swenta Steinig bezeichnet die Intertextualität in dem **Parfum** als „das erzählstrategische Hauptmerkmal des Textes" (Steinig 2003: 157) und arbeitet zentrale Aspekte des Romans durch die Gegenüberstellung zu Heinrich von Kleists **Michael Kohlhaas** (1810), E.T.A. Hoffmanns **Fräulein Scuderi** (1818) und Thomas Manns Novelle **Mario und der Zauberer** (1930) heraus.

Selbstreferentialität erklären Wolfgang Delseit und Ralf Drost so, dass sich „etwas im Kunstwerk Dargestelltes auf das Kunstwerk selbst" beziehen lasse. Ihr Beleg dafür ist, dass Süskind seinem Protagonisten Grenouille als Künstler in doppelter Hinsicht gleiche: zuerst, indem er „das so noch nie Dagewesene" schaffe, zum Schluss jedoch - da nur er „Zutaten und

Machart“ kenne - auch als Einziger „von seinem Kunstwerk distanziert“ bleibe (Delseit/Drost 2000: 70).

Der Begriff der Mehrfachkodierung bezeichnet die Verwendung mehrerer literarischen Gattungen, so dass einem Text mehrere Wert- und Bedeutungsebenen zukommen können. So lesen Wolfgang Delseit und Ralf Drost **Das Parfum** zu Beginn als einen „Kriminalroman historischer Prägung“, der „allmählich vom Genre des Künstlerromans überlagert“ werde und zum Schluss der politischen Parabel nahestehe. Das spiegele sich folgerichtig in Grenouille wider, der gegen Ende alles in sich vereine: Mörder, Genie und Demagoge (Delseit/Drost 2000: 69).

Unter einer Psychopathie versteht man in der forensischen Psychologie und in der Psychiatrie eine schwere Form der dissozialen/antisozialen Persönlichkeitsstörung, die in ihrer Ausprägung die genannte Persönlichkeitsstörung übertrifft. Sie ist eine schwere Persönlichkeitsstörung, die bei den Betroffenen mit dem weitgehenden oder völligen Fehlen von Empathie, sozialer Verantwortung und Gewissen einhergeht. Psychopathen sind auf den ersten Blick mitunter charmant, sie verstehen es, oberflächliche Beziehungen herzustellen. Dabei sind sie mitunter sehr manipulativ, um ihre Ziele zu erreichen. Oft mangelt es Psychopathen an langfristigen Zielen, sie sind impulsiv und verantwortungslos. Psychopathie geht mit antisozialen Verhaltensweisen einher.

Die Erstbeschreibung des modernen Psychopathiebegriffes wird Hervey M. Cleckley zugeschrieben, der in seinem Buch **The Mask of Sanity** (1941) eine differenzierte Beschreibung des Störungsbildes vorlegte. Die Weiterentwicklung wurde vor allem von Robert D. Hare vorangetrieben, der auch das heute am meisten verwandte Diagnoseverfahren der Psychopathie-Checkliste entwickelte. In dieser werden zwei Dimensionen der Psychopathie unterschieden, die ausnützerische Dimension und die impulsive Dimension. Jeder Dimension werden spezifische Merkmale zugeordnet.

Die ausnützerische Dimension 1 umfasst folgende Charakterzüge des Psychopathen:

- trickreich sprachgewandter Blender mit oberflächlichem Charme
- erheblich übersteigertes Selbstwertgefühl
- pathologisches Lügen (Pseudologie)
- betrügerisch-manipulatives Verhalten
- Mangel an Gewissensbissen oder Schuldbewusstsein
- oberflächliche Gefühle
- Gefühlskälte, Mangel an Empathie
- mangelnde Bereitschaft und Fähigkeit, Verantwortung für eigenes Handeln zu übernehmen

Die impulsive Dimension 2 zählt folgende Charaktereigenschaften auf:

- Stimulationsbedürfnis (Erlebnishunger), ständiges Gefühl der Langeweile
- parasitärer Lebensstil
- unzureichende Verhaltenskontrolle
- frühere Verhaltensauffälligkeiten
- Fehlen von realistischen, langfristigen Zielen
- Impulsivität
- Verantwortungslosigkeit
- Abwertung anderer Menschen
- Jugendkriminalität

- Verstoß gegen Bewährungsauflagen bei bedingter Haftentlassung[1]

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, in welchem Maße die Charaktereigenschaften, die Grenouille im Roman zugeschrieben werden, diesen als Psychopathen ausweisen.

Gleich zu Beginn des Romans **Das Parfum** wird der im Paris des 18. Jahrhunderts geborene Protagonist Jean-Baptiste Grenouille „zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche“ (Süskind 1985: 5) gezählt.

Damit werden gleich am Anfang des Buches die Haupteigenschaften Grenouilles zusammengefasst, nämlich Selbstüberhebung, Menschenverachtung, Immoralität, die im Begriff der Gottlosigkeit zusammengeführt werden und ihn sowohl als Genie abstempeln als auch den Verdacht der Psychopathie nahelegen. Im Laufe des Romans immer wieder ist er mit einer Zecke verglichen, was im Rahmen der Psychopathie dem Merkmal des parasitären Lebensstils entspricht. Seine Gefühlskälte als nächstes Charakteristikum von psychopathischen Menschen wird als Folge seiner lieblosen Kindheit verständlich. Er lernt auf Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit und Liebe zu verzichten, um überhaupt leben zu können. Sowohl sein Entschluss für das Leben wird mit der Verhaltensweise einer Zecke in Verbindung gebracht, die das Leben wählt, trotz der Tatsache, dass dieses ihr bloß „ein immerwährendes Überwintern“ (Süskind 1985: 29) bieten kann, als auch seine Lebensstrategie.

Diese Lebensstrategie führt dazu, dass er an die Welt nichts abgibt und daher extrem introvertiert und „in sich selbst verkapselt“ lebt (Süskind 1985: 29), was die anderen Kinder als unheimlich empfinden. So entwickelt er sich schon in seiner Kindheit zum Außenseiter, hat bis zu seinem Tod nie einen Freund oder einen näheren Bekannten. Er ist immer allein.

Er wächst zu einem Menschen heran, dessen äußere Erscheinung ziemlich unauffällig ist und die Angst der Menschen vor ihm äußerlich mit nichts rechtfertigt.

Was ihn jedoch vor den anderen auszeichnet, ist sein extrem stark ausgeprägter Geruchssinn, den Grenouille von Geburt an besitzt. Dieser überdurchschnittlich entwickelte Sinn übersteigt die realen Möglichkeiten und sichert seinem Besitzer eine Überlegenheit gegenüber seiner Umwelt. Für Terrier ist aber der Geruch primitiv, der niedrigste aller Sinne.

Sein Genie hat aber, ähnlich wie bei anderen Genies, auch eine negative Kehrseite, nämlich seine verspätete Sprachentwicklung. Er hat Probleme beim Erlernen der Sprache, lernt spät sprechen und erwirbt ein hauptsächlich von seinen Geruchserlebnissen bestimmtes Vokabular. Die Sprache erscheint ihm zur Beschreibung der Welt der Gerüche völlig unzureichend.

Damit wird sein späterer Mangel an Gewissensbissen oder Schuldbewusstsein beim Verüben seiner Morde erklärt, wie auch die mangelnde Bereitschaft und Fähigkeit, Verantwortung für eigenes Handeln zu übernehmen. Seine Schwierigkeiten mit der Sprache werden aber auch dadurch motiviert, dass er aufgrund verschiedenster Ursachen kaum Kontakt zu anderen Menschen hat und praktisch isoliert lebt.

Neben seinem genialen Geruchssinn verfügt der Protagonist über ein phänomenales Gedächtnis, was das Erinnern von Gerüchen betrifft, sowie die Fähigkeit, diese zu analysieren und zu kombinieren. Er kann Tausende von Düften identifizieren, über größte Distanzen wahrnehmen, in ihre einzelnen Bestandteile zerlegen und in seinem Gedächtnis zuverlässig speichern. Seine Begabung vergleicht der auktoriale Erzähler mit jener „eines musikalischen Wunderkindes“ (Süskind 1985: 35), so dass der Leser unwillkürlich an den genialen Wolfgang

[1] Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Psychopathie [16.05.2015].

Amadeus Mozart denken muss. Seine ausschließliche Konzentration auf die Welt der Düfte führt dazu, dass er von seinem Lehrer als schwachsinnig eingestuft wird (Süskind 1985: 35).

Für ihn ist nur ihr Duft wichtig, als Mensch spielen die ermordeten Mädchen für ihn überhaupt keine Rolle.

In der Nacht unmittelbar nach dem Mord glaubt Grenouille sich selbst sowie das Ziel seines Lebens zu erkennen. Er weiß von nun an, dass er ein Genie ist und setzt sich zum Ziel „die Welt der Düfte zu revolutionieren" (Süskind 1985: 57).

So steht am Anfang seiner „Geburt als Künstler" der Zusammenschluss von Verbrechen und Kunst, was zum Entstehen einer amoralischen Kunst – so Swenta Steinig – führe (Steinig 2003: 167).

Als nächste Station auf seinem Weg zum Duftkünstler erweist sich seine Lehrlingszeit bei dem Parfumeur Baldini. Als der Gerber Grimal ihn mit einem Stück Ziegenleder zu Baldini schickt, weiß er seine Chance zu nutzen und setzt sein unheimliches Selbstbewusstsein ein, um Baldini davon zu überzeugen, dass er für diesen unerlässlich ist. Ähnlich wie bei Grimal lässt er sich auch von Baldini ausbeuten, jedoch nur um selbst von ihm profitieren zu können.

Von einschneidender Bedeutung für die Entwicklung des zukünftigen Serienmörders, der die Haut von 25 Mädchen zu einem Parfum verarbeiten wird, erweist sich der Prozess des Destillierens, den er bei Baldani kennenlernt.

Das Lebensziel Grenouilles die Entäußerung seines Innern darstellt, das er, eingenommen von sich selbst, als wunderbarer empfindet als alles, was die äußere Welt zu bieten hat. Gleichzeitig kann man auch feststellen, dass er seine Kunst nur für sich selbst, für seinen eigenen Genuss entwickeln möchte.

Es wird deutlich, dass seine Vision der eigenen Genialität und momentanen Identitätsvergewisserung nach der Ermordung des Mirabellenmädchens in der völligen Abgeschiedenheit des Plomb du Cantal eine gewaltige Steigerung in Richtung Größenphantasie erfährt. Hier bricht sein Wahnsinn aus. Diese Phantasien erweisen sich als typisch für die Phase völliger Regression, die Grenouille hier durchlebt. Seiner Reduktion der Welt auf das Olfaktorische korrespondiert die Phantasie der geruchlichen Weltvernichtung und ihrer geruchlichen Neuerschaffung. Grenouille wird zum „Rächer" und „Welterzeuger" (Süskind 1985:163), zum allmächtigen Schöpfergott.

Dem Leser fällt auf, dass auf diesen Seiten des Romans parodistisch auf die Entstehungsgeschichte der Welt im Alten Testament angespielt wird. Dass es sich an dieser Stelle tatsächlich um eine Parodie der Welterschaffung handelt, machen die Unterschiede zur Schöpfung der Welt durch Gott deutlich. Während Gott die Welt aus Liebe erschaffen hat, tut es Grenouille dagegen aus Größenwahn. Gott schafft die Welt in sieben Tagen, wobei alle Dinge auf dieser Welt für die Bewohner sichtbar, greifbar und genießbar sind. Grenouille braucht zur Erschaffung seiner Duftwelt nur einige Stunden. Allerdings kann nur er sie wahrnehmen und sich daran erfreuen. Grenouille schafft die Düfte, damit sie sich ihm unterwerfen und ihm dienen. Gott aber schafft den Menschen, damit dieser sich die Natur und die Tiere unterwirft. Während Gott selbstlos ist, macht Grenouille alles nur für sich selbst, zu seinem eigenen Nutzen und stellt sich als „göttlich" und „groß" dar. Nachdem Grenouille sein Werk vollbracht hat, lässt er sich von seiner Schöpfung feiern und umjubeln.

Mit dieser Vision Grenouilles von seiner göttlichen Allmacht wird das Ende des Romans vorweggenommen, an welchem sich der Protagonist gelegentlich seiner eigenen Hinrichtung mit einem Tröpfchen seines selbstgeschaffenen Parfums besprüht und von den Menschenmassen feiern lässt. Der Psychopath schafft die Massen zu manipulieren. Der Autor zeigt auf, mit

welcher Leichtigkeit sich Menschen verführen lassen. Ihr triebhaftes Verhalten wird als „Massenphänomen“ bezeichnet, bei dem der einzelne keinen eigenen Willen mehr hat. In der einschlägigen Forschungsliteratur wurde der Roman als postmodern eingestuft, wobei als Charakteristika der Postmoderne die Intertextualität, Selbstreferentialität und Mehrfachkodierung angeführt werden.

Gleichzeitig werden aber in seinen Allmachtsphantasien auch die Symptome seines Wahnsinns deutlich, die sich im Kontrollverlust über die Affekte, im Verhalten, das sich außerhalb der Vernunft bewegt und in der gestörten Wahrnehmung der Realität äußern.

Sein siebenjähriger Höhlenaufenthalt endet jedoch mit der für ihn katastrophalen Wahrnehmung, dass er keinen eigenen Körpergeruch besitzt. Diese Erkenntnis wird in einem klaustrophobischen Traum vorweggenommen, in welchem ihn ein aufsteigender Nebel zu ersticken droht. Er weiß, dass dieser Nebel sein eigener Geruch ist, aber er kann trotzdem keinen Eigengeruch wahrnehmen. Nachdem sich die Befürchtung, die ihm sein Angsttraum zukommen ließ, auch tatsächlich in der Wirklichkeit bestätigt, verlässt er den Berg, um zurück in die Welt zu gelangen. Da für ihn nur das gilt, was riecht, ist er ohne geruchliche Identität verloren, er ist ein Nichts. Seine Identitätsauffassung könnte man in der Denktradition von Descartes mit „Ich rieche, also bin ich“ ausdrücken. Er versteht erst jetzt, dass er von den Menschen nicht aus Verachtung nicht wahrgenommen wurde, wie er glaubte, sondern wegen seiner Geruchlosigkeit. In der Stadt Montpellier, wo ihn der Marquis Taillade-Espinasse dazu nutzt, an seinem Beispiel die Richtigkeit seiner letalen Erdfluidumtheorie zu beweisen, mischt er sich einen Menschenduft zusammen, um die Menschen über seine Geruchlosigkeit hinwegzutäuschen. Er drängt sich unter eine Menschenmenge, die sich vor einer Kirche versammelt hat, um die Braut zu sehen, weil er die Wirkung seiner Dufkreation überprüfen will. Als er sieht, dass die Menschen sich von ihm täuschen lassen und ihn als ihresgleichen akzeptieren, empfindet er ihnen gegenüber nur mehr Verachtung:

So wird deutlich, dass der Protagonist nicht bloß an Größenwahn (Megalomanie) leidet, sondern auch an Beeinträchtigungswahn, an einer Veränderung der Wahrnehmung, bei der die Mitwelt als feindlich erlebt wird. Im Internetlexikon Wikipedia wird der Beeinträchtigungswahn als eine schwächere Form des Verfolgungswahn es betrachtet, im Falle dessen sich die betroffene Person von ihrer Umwelt beeinträchtigt fühlt, d. h. sie fühlt sich von ihren Mitmenschen beleidigt, erniedrigt und verhöhnt, obwohl es dafür keine Anhaltspunkte gibt.[2]

Eckhard Franke weist auf zwei gegensätzliche Reaktionen der Betroffenen im Falle des Beeinträchtigungswahnes hin: nämlich entweder auf den Totalrückzug auf eine Art innere Lebensinsel oder auf einen verbissen-aggressiven Feldzug gegen die Welt der anderen (Franke 1978: 2). Grenouille wählt die zweite Reaktionsmöglichkeit. Da seine Geruchlosigkeit für ihn einer Identitätslosigkeit gleichkommt, ist er bemüht, seine soziale Identität zu finden und soziale Anerkennung zu erlangen. Die Identitätskrise, die nach der Erkenntnis der eigenen Geruchlosigkeit folgt, steigert seinen Ehrgeiz nur noch mehr. Die Geruchlosigkeit gilt als Zeichen seiner Unmenschlichkeit und ist mit Minderwertigkeitskomplexen verbunden. Nach der siebenjährigen Ablenkung von seiner Lebensaufgabe, der größte Parfumeur aller Zeiten zu werden, setzt sich Grenouille nun ein neues Ziel. Um seine Wertlosigkeit und Randständigkeit zu kompensieren, möchte er aufgrund seiner Begabung ein absolutes Parfum kreieren, das ihm die Macht über die Menschen und ihre Liebe sichern soll. Mehr noch, er will sie sogar mit Hilfe seines selbstkreierten übermenschlichen Duftes manipulieren und beherrschen.

2. Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Wahn [18.05.2015].

Grenouille setzt daher seine Genialität ein, um sein Lebensziel zu verwirklichen. Aufgrund seines außerordentlichen Geruchsinnes ist er fähig, einen übermenschlichen Engelsduft zu schaffen und mit dessen Hilfe auch Herrscher über die Menschen werden. So gehen Genie und Wahnsinn eine enge Verbindung miteinander ein.

Toni Meissner äußert sich zu den kriminellen Genies wie folgt:

Wenn ein unerkanntes Wunderkind kriminell wird, müssen freilich mehrere Voraussetzungen gegeben sein; ein Gewissensdefizit und ein nicht allzu ausgeprägtes Über-Ich, das das Es zügelt. Ein partielles oder völliges Fehlen von moralischen Instanzen der Persönlichkeit hat soziale Ungehemmtheit zur Folge. Da es dem Psychopathen an Intelligenz nicht zu mangeln braucht, ist er als Krimineller besonders gefährlich (Meissner 1991: 121).

Christian Guht schreibt in seinem Artikel **Genie dank Wahnsinn**, der über die Beziehungen zwischen Kreativität und psychischer Störung handelt:

Wer anders tickt kann davon etwas haben. [...] Tatsächlich mehren sich die Hinweise dafür, dass abweichendes Erleben oft mit besonderer Schaffenskraft einhergeht. [...] Erst wenn das gesunde Selbstvertrauen in Größenwahn und sinnlose Aktivität umschlägt, die Hypomanie also in die Manie kippt, kann der Betroffene von seinem Anderssein nicht mehr profitieren[3].

Dies trifft freilich für die fiktive Romangestalt, Jean-Baptiste Grenouille, nicht zu. Vielmehr verwirklicht sie ihr Lebensziel gerade durch die enge Verbingung von Wahn und Genie.

Die Episode in Montpellier nützt Süskind auch dazu, seinen Protagonisten, der die Menschen durch Düfte täuschen kann, in die Täuschung mittels Sprache einzuführen:

Immer wieder musste er die Geschichte von den Räubern erzählen, die ihn verschleppt hatten, und von dem Korb, der herabgelassen wurde, und von der Leiter. Und jedesmal schmückte er sie prächtiger aus und erfand neue Details hinzu. So bekam er wieder eine gewisse Übung im Sprechen – freilich eine sehr beschränkte, denn mit der Sprache hatte er es zeitlebens nicht – und, was ihm wichtiger war, einen routinierten Umgang mit der Lüge.

Im Grunde, so stellte er fest, konnte er den Leuten erzählen, was er wollte. Wenn sie einmal Vertrauen gefasst hatten – und sie fassten Vertrauen zu ihm mit dem ersten Atemzug, den sie von seinem künstlichen Geruch inhalierten -, dann glaubten sie alles (Süskind 1985: 204-205).

Obwohl obiges Zitat als Beleg für das Vorhandensein des Merkmals eines Psychopathen, nämlich des „trickreich sprachgewandten Blenders“ (siehe weiter oben) gelten kann, nimmt Süskind das Gesagte mit der Äußerung: „mit der Sprache hatte er es zeitlebens nicht“ wieder zurück. So dient der routinierte Umgang Grenouilles mit der sprachlichen Lüge dazu, sich einerseits in seine zukünftigen Täuschungsmanöver mit Hilfe seiner Duftmasken einzuüben, als auch andererseits der Erlangung einer gewissen Sicherheit im gesellschaftlichen Umgang:

So wird das Merkmal des „trickreich sprachgewandten Blenders“ auch um den Aspekt des oberflächlichen Charmes erweitert, den sich der Protagonist in seinen Versuchen, soziale Anerkennung zu erlangen, zuzulegen versteht.

[3] Siehe Artikel von Christian Guht **Genie dank Wahnsinn**, vom 17. Mai 2010 auf http://www.sueddeutsche.de/wissen/schaffenskraft-genie-dank-wahnsinn-1.835722. [19.01.2014]

Er setzt nun seinen Weg in die Pafumeurstadt Grasse fort, den er vor sieben Jahren unterbrochen hat. Dort angekommen, weht aus einem Garten ein Duft zu ihm herüber, der ihn an den Duft des ermordeten rothaarigen Mädchens erinnert. Er stellt fest, dass es sich noch um den Duft eines Kindes handelt. So hat er noch zwei Jahre Zeit, um eine Technik zu erlernen, die ihm das Entreißen dieses Duftes ermöglichen soll. Zu diesem Zweck stellt er sich im kleinen Parfumeuratelier der verwitweten Madame Arnulfi als Geselle an und setzt sich mit der Technik der Mazeration und der Kunst der kalten Beduftung auseinander.

In dieser Zeit beginnt er sich auch verschiedene Duftmasken zuzulegen, die er den entsprechenden Anforderungen gemäß wie andere Menschen ihre Kleider wechselt. So verfügt er über „einen Unauffälligkeitsgeruch, ein mausgraues Duftkleid für alle Tage“ (Süskind 1985: 231), dann über einen Duft, mit welchem er ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit erregen kann, einen mitleiderregenden Duft und schließlich auch über einen der Ekel erzeugt, um die Menschen von sich fernzuhalten.

Während er sich in der Technik der kalten Beduftung vervollkommnet, indem er allmählich von leblosen Gegenständen zu lebenden Objekten übergeht und schließlich den Duft eines kleinen Hündchens einfangen kann, mit welchem er sogar dessen Mutter täuscht, wird er sich dessen bewusst, dass er den einzigartigen Duft von Laure Richis, denn so heißt das Mädchen, dessen Duft er gespürt hatte, als Herznote seines Parfums einsetzen wird. Als Basis-, Mittel- und Kopfnote braucht er aber Menschendüfte aus jungfräulichen Mädchenkörpern. So wird er zu einem wahnsinnigen Serienmörder, der sich ohne Rücksicht auf die Opfer, den Duft der Mädchen aneignet. Er überlegt nicht, welche Folgen seine Morde haben, er ist nur auf sein Lebensziel orientiert. Nie hat er Bedenken oder Gewissensbisse.

Die 24 Morde an Jungfrauen von erlesener Schönheit werden im Roman bloß erwähnt. Explizit geschildert wird lediglich der Mord an Laure Richis, in welchem er „seine säkulär vollzogene Apotheose als Parfumeur erlebt“ (Steinig 2003: 166). Auch diese exquisite Schönheit behandelt er ausschließlich als Objekt, er rollt sie „wie ein Bäcker den Strudel“ (Süskind 1985: 276) in seine Tücher, die ihren Geruch absorbieren sollen. Er wird von keinerlei moralischen Gewissensfragen geplagt. Er isst seelenruhig Anisplätzchen am Bett des Opfers, erlebt, während er auf das Endergebnis des Enfleurage-Prozesses wartet, eine „Heilige Nacht“ (Süskind 1985: 279) und feiert sich als sein eigener Gott.

Demzufolge erlebt er sich zum ersten Mal als mit sich selbst identisch. In einem Selbstgespräch bedankt er sich bei sich selbst, da er seine Erfolge nur sich selbst zu verdanken hat:

„Ich danke dir“ sagte er leise, „ich danke dir, Jean-Baptiste Grenouille, dass du so bist, wie du bist. [...] Der Friede erfüllte sein Herz“ (Süskind 1985: 278f.)

Steinig hebt hervor, dass die Akzentuierung des Handwerks-Aspekts seiner Kunst so wie die unüberbietbare Selbstgefälligkeit Grenouilles, die ihn die eigene Begnadigung nur sich selbst verdanken lässt, Kunst sowie den Bezug zwischen Leben und Kunst entmystifizieren (Steinig 2003: 166).

Da der Vater Laure Richis’ alles für das Auffinden des Mörders seiner Tochter einsetzt, wird Grenouille alsbald des Mordes überführt und soll auf einem öffentlichen Platz hingerichtet werden. Die Hinrichtung artet aber „zum größten Bacchanal“ aus, „das die Welt seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert gesehen hatte“ (Süskind 1985: 303). Grenouille setzt nämlich einen

Tropfen seines „Engelsduftes“ ein, so dass er den Menschen als „das schönste, attraktivste und vollkommenste Wesen“, ja sogar als „Heiland in Person“ (Süskind 1985: 303) erscheint.

Am Ziel seiner Wünsche angelangt, erkennt Grenouille jedoch, dass er nicht das erreichte, was er wollte. Sein Triumph wird für ihn zur inneren Katastrophe. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt, verspürt Grenouille Ekel vor den Menschen und vermag diese bloß zu hassen.

Er wird sich dessen bewusst, dass die Menschen nicht ihn lieben, sondern bloß seine künstliche Duftmaske. Es ist ihm zwar gelungen, mittels seines Parfums Macht über die Menschen zu erlangen, er wird jedoch von ihnen nicht als Person anerkannt. Er bleibt trotz allen seinen Bemühungen geruchlos, lieblos, identitätslos. Im Moment seiner größten Macht über die Massen ist er der einsamste Mensch der Welt. Der Psychopath manipuliert die anderen Menschen wie er will. Er ist ein Gott und die anderen sind nur Menschen.

Die Kunst des genialen Parfumeurs weder einen Beitrag zur Kommunikation mit den Menschen, noch einen zur Selbstfindung leistet (siehe auch Steinig 2003: 169). So wird Grenouille laut Franke zum Opfer seines eigenen Werkes (Franke 1978: 4). Steinig bescheinigt an dieser Stelle der Geschichte des Mörder-Künstlers Grenouille tragische Qualität (Steinig 2003: 169).

Das Grasser Bacchanal wurde des Öfteren als Parabel auf totalitäre Politik-Inszenierungen und deren Verführungskraft gelesen. Dieser parabolischen Lesart stimmte auch der Autor selbst zu (siehe Steinig 2003: 170, Fußnote 15). So kann der Roman laut Förster als politische Allegorie auf die Verführbarkeit der Massen gelesen werden:

> In dem Moment, in dem das Genie Macht über die Menschen gewinnt, bleibt der Geniekult kein innerliterarisches Problem mehr, sondern nimmt als Führerkult politische Dimensionen an. Im Roman lassen sich mehrere Motive anführen, die solch eine Leseart nahelegen, etwa Grenouilles Verherrlichung, die Morde, die ihm indirekt zur Macht verhelfen, und die anschließende Verdrängung des Geschehens durch die Bevölkerung (Förster 1999: 28).

Auch Franke übersieht nicht, dass Süskinds Roman auf die Parabel von Machtstreben, Totalitarismus und Massenwahn zielt. Er vermerkt, dass das gewaltige Bacchanal - als Apotheose des Romans - ein sinnfälliges Bild massenpsychologischer Verheerung entwerfe (Franke 1978: 4).

So lassen sich die Ereignisse dieser Szene mit der Wirkung vergleichen, die Hitler auf die Menschen hatte, der, so wie Grenouille aus einfachen Verhältnissen stammend, es geschafft hatte, die Massen zu manipulieren. Der Autor zeigt auf, mit welcher Leichtigkeit sich Menschen verführen lassen. Ihr triebhaftes Verhalten wird als „Massenphänomen“ bezeichnet, bei dem der einzelne keinen eigenen Willen mehr hat. Selbst Richis lässt sich täuschen und statt den Mörder seiner Tochter kaltblütig umzubringen, bittet er ihn um Vergebung und möchte ihn, der ihm als Bruder Laures erscheint, an Sohnes statt annehmen.

Der vierte und letzte Teil des Romans beschreibt den Weg des enttäuschten Grenouille zurück nach Paris, an den Ort, an welchem er geboren wurde. Er ist seiner Macht überdrüssig geworden, als er erkennt, dass diese eines nicht zu verwirklichen vermag, nämlich ihn vor sich selber riechen zu machen. So kommt er zum Schluss, dass seine Kunst für ihn selbst sinnlos ist. Obwohl er als einziger sein Parfum „in seiner wirklichen Schönheit erkannt hat“ (Süskind 1985: 316), ist er auch der einzige, auf den das Parfum seine bezaubernde Wirkung nicht ausüben kann.

Im Lichte dieser Erkenntnis geht er auf den Cimetière des Innocents, wo er sich mit seiner Duftkreation übergießt und sich von dem Abschaum der Pariser Gesellschaft in einem Akt des Kannibalismus zerfleischen lässt. Wie Steinig vermerkt, steigert die zivilisatorische Regression der Friedhofsszene die gefährliche Wirkung von Grenouilles Kunst nur noch (Steinig 2003: 172). Durch diese extreme Pervertierung der Kunst im Grasser Massenwahn sowie im Kannibalismus erreicht die Kunstkritik Süskinds ihren absoluten Höhepunkt. Die Kritik an der Kunst wird dabei gleichzeitig auch mit der Genie-Kritik verbunden. Grenouille stirbt letzten Endes an seiner Genialität. Nikolaus Förster spricht von der Desillusionierung der gesamten Genietheorie:

Dass mit Grenouille nicht nur ein einzelnes Genie scheitert, sondern mit ihm die gesamte Genietheorie desillusioniert wird, legen die zahlreichen Genie-Attribute aus dem 18. und 19. Jahrhundert nahe, mit denen der Protagonist geradezu überhäuft wird, u. a. seine körperliche Abnormalität und Infantilität, sein unterentwickeltes Intellekt, seine Nähe zum Wahnsinn und seine Ausgrenzung aus der Gesellschaft (Förster 1999: 23).

Grenouilles vollkommenes Parfum bewirkt seinen merkwürdigen Tod, der paradox und ironisch anmutet. Durch einen Menschen, dem nie Liebe vermittelt wurde und der selbst nie lieben konnte, durch sein Werk, sein Parfum, begehen Kannibalen zum ersten Mal etwas aus Liebe. Sie begehen einen Mord aus Liebe. So endet der Roman mit der Selbstzerstörung des genialen Künstlers in einem Akt der Autoaggression.

Die spannende Geschichte des Duftmörders Jean-Baptiste Grenouille von seiner Geburt bis zu seinem Tod bietet auch einige Anhaltspunkte, die der Leser dazu verwenden kann, sich daraus die Psychogenese des Verbrechers abzuleiten.

Der Roman entwirft das kohärente Bild einer narzisstischen Persönlichkeit, deren Entwicklung vom Moment der Geburt an bis zum Tode nachgezeichnet wird.

Narzissmus wird als Selbstliebe definiert. Jeder Mensch ist in gewissem Maße ein Narzisst. Bei denjenigen, die jedoch übertrieben selbstverliebt sind bis hin zum „Größenwahn“, spricht man von einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung. Hinter dem „grandiosen Selbst“ verbirgt sich aber das genaue Gegenteil: Gefühle von Minderwertigkeit, Unzulänglichkeit und fehlender Liebenswürdigkeit und daher die Sucht nach Anerkennung/die Sucht wahrgenommen zu werden und/oder gebraucht zu werden. Der gesunde Narzissmus ermöglicht es dem Menschen aufgrund eines während der Kindheit verinnerlichten grundsätzlich positiven Selbstbildes, sich auch dann für liebenswert zu halten, wenn er versagt, Fehler macht, scheitert, also wenn er nicht „perfekt“ ist. Demgegenüber haben Menschen, die in der Kindheit emotional nicht annähernd gesättigt wurden, ein negatives Selbstbild (Selbstverachtung, Selbstablehnung bis hin zum Selbsthass) verinnerlicht. Sie hungern während ihres ganzen Lebens nach Liebe, Anerkennung, Zuwendung, Dankbarkeit, Bestätigung, weil sie emotional extrem hungrig geblieben sind. In ihrer seelischen Entwicklung sind sie daher unreif wie kleine Kinder und stark auf das Bekommen angewiesen. Da sie nur bestimmte Wege kennen, um sich das zu verschaffen, was sie brauchen, praktizieren sie das einst Überlebenswichtige auch weiterhin. Durch all das, was sie tun, geben, leisten und darstellen, werden sie allerdings noch immer nicht um ihrer selbst willen geliebt. Die frühe und sehr tiefe Wunde der nicht selbstverständlich erhaltenen Elternliebe bleibt also offen. Das erklärt, weshalb sie sehr leicht kränkbar/sehr verletzlich sind. Ihre Angst vor Abwertung ist extrem.[4]

[4] Siehe http://estherblaesing.blog.de/2012/10/20/narzissten-ueberlebt-m-teil-15098991/ [22.01.2014].

Diese Beschreibung des Narzissten passt haargenau auf den Protagonisten des Romans **Das Parfum**. Grenouilles frühe Kindheit ist durch das Fehlen einer liebenden Mutter gekennzeichnet. Anhand des Weggeworfenwerdens durch die Mutter umittelbar nach der Geburt verdeutlicht Süskind gleich am Anfang die Ablehnung, Gleichgültigkeit und mangelnde Fürsorge, das die Kindheit des Protagonisten prägen wird. Er bekommt von der eigenen Mutter keine Chance als Lebewesen. Auch die Ammen, die sich um ihn kümmern, entwickeln keine positiven Gefühle ihm gegenüber, weil sie das gierige und geruchlose Kind als befremdlich empfinden. Mangels der Liebe, die jeder Mensch zu seiner normalen Entwicklung notwendig braucht, zieht sich Grenouille in sich selbst zurück. Mit Freud könnte man sagen, dass sich seine Libido regressiv auf die eigene Person wendet (siehe Jagow/Steger 2005: 555). Er verharrt auf einer frühen Entwicklungsstufe, auf der primitivsten, gleichsam animalischen Stufe der Sinneswahrnehmungen, in permanenter Regression.

Da sein Geruchssinn besonders gut ausgeprägt ist, wird für ihn seine ganze Welterfahrung über diesen vermittelt. Die einzigen Glückserfahrungen, die er erlebt, kommen ihm über Düfte zu. So entsteht auch sein Wahn, der sich darin äußert, dass für ihn die reale Welt nur insoweit existiert, als er sie riechen kann. Er erfährt die Welt nie so, wie sie wirklich ist, sondern immer nur durch ihre Gerüche. Seine Wertskala bilden einerseits gute, andererseits schlechte Gerüche. Aufgrund seines Genies sieht Grenouille die Welt nicht und die Welt nicht ihn. Er wirkt nach außen gefühlskalt, weil er nie erfahren hat, was Liebe ist. Der Mensch kann nur das weitergeben, was er irgendwann einmal selbst bekommen hat.

Da er außer der Welt der Düfte nichts anderes kennt, ist es auch nicht verwunderlich, dass er, um soziale Anerkennung zu erlangen, der größte Parfumeur aller Zeiten werden will und mittels des selbstgeschaffenen Duftes die Liebe der Menschen erzwingen will. Schließlich setzt er seinen genialen Geruchssinn als Manipulationsinstrument ein.

Seine Größenphantasien, die im Lauf seiner Persönlichkeitsentwicklung geradezu gigantische Ausmaße annehmen, sind auch durch seine narzisstische Persönlichkeitsstörung zu erklären.

Aufgrund seiner strukturschwachen Persönlichkeit sehnt er sich nach Macht, mit welcher er seine subjektiv erlebte Machtlosigkeit kompensiert. Nikolaus Förster weist darauf hin, dass Grenouilles Streben nach Macht „die Psychostruktur des Gewaltherrschers und des präödipalen Kriegers, der die Gewaltphantasien zur Stabilisierung seines unstrukturierten, fragilen Selbst benötigt“ (Förster 1999: 28) aufdecke.

Dies erkennt auch Eckhardt Franke, wenn er Grenouille als „psychotischen Sonderling“ (Franke 1978: 2) betrachtet, der vereinsamt durch das Leben wandert, Halt und Anerkennung und letztlich nur die Liebe der anderen sucht. Je mehr er von der Unmöglichkeit dieser Liebe überzeugt ist, desto unerbittlicher (auch gegen sich selbst) ergibt er sich seinem Perfektionsdrang, der sich an ausgesuchte Objekte und Zustände bindet, die ihm Lebensersatz bedeuten: die Kreation des verführerisch-absoluten Duftes (Franke 1978: 5).

Durch die narzisstische Persönlichkeitsstruktur des Protagonisten erklärt sich auch sein Beeinträchtigungswahn, aufgrund dessen er glaubt, dass alle Menschen ihn verachten und ihm Feind sind.

In der Persönlichkeitsstruktur Grenouilles gehen Narzissmus und Psychopathie eine enge Verbindung miteinander ein.

Süskind gelingt es daher in seinem Roman aufzuzeigen, wie sich ein in der Kindheit vernachlässigtes Kind aus Protest gegen die Umwelt zum Genie entwickelt und infolge seines Genies zum Mörder entartet.

Bibliographie:

- Delseit, Wolfgang/Drost, Ralf (2000): **Erläuterungen und Dokumente zu: Patrick Süskind: Das Parfum**, Stuttgart: Reclam, S. 70.
- Förster, Nikolaus (1999): **Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Franke, Eckhard (1978): *Patrick Süskind*. **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur** coordonat de Heinz Ludwig Arnold, München.
- Frenzel, Elisabeth (^{9}1998): **Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte**, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Freud, Sigmund (1999): *Das Unheimliche*. **Gesammelte Werke chronologisch geordnet, 14. Bd. Werke aus den Jahren 1925-1931**, vol. XII, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, S. 227 - 268.
- Frizen, Werner/Spancken, Marilies (^{2}1998): **Das Parfum. Interpretation** München: Oldenbourg.
- Jagow, Bettina von/Steger, Florian (ed.) (2005): **Literatur und Medizin. Ein Lexikon**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH.
- Meissner, Toni (1991): **Wunderkinder – Schicksal und Chance Hochbegabter**, Frankfurt am Main: Ullstein.
- Steinig, Swenta (2003), *Patrick Süskind: Das Parfüm*. **Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts**, vol. 3, Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 157-174.
- Süskind, Patrick (1985): **Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders**, Zürich: Diogenes.

MAX BLECHER-GNOSEOLOGY OF SUFFERING

Mirela Radu
Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Deprived of the chance of enjoying his readers with more texts, Max Blecher (1909-1938) was among the writers widowed of the "... the biographical respite to write, but also of the recognition of his work dimensions."[1] In Blecher's case Adventures in Immediate Unreality (1936) was framed by critics in various literary genres, but it managed to always elude accurate limitations. He applied the experimentalist principles of conclusions derived from premises. This inclination towards experimentalism, towards inner investigation even of the most morbid corners of suffering both corporal and mental, can be attributed in the case of this writer to the medical studies he had begun but had never had the chance to finish. All his literary work is founded on logics. Therefore, we might conclude that all his writings are a kind of semiotics of human suffering brought to the level of art.

Keywords: semiotics, experimentalism, dissolution, gnoseology, ailing

Experimentalismului, apărut în literatura franceză a anilor '40, îşi are sorgintea în ţara noastră, după părerea unor critici. Experimentalismul, în forma sa teoretică l-a avut ca părinte pe **Karl Theodor Jaspers** (1883-1969), psihiatru şi filozof de origine germană. Absolvent al Facultăţii de Medicină, Jaspers îşi leagă numele de studii psihiatrice, psihologice şi filozofice. La începutul carierierei sale medicale, psihiatrul german avea să pună bazele perspectivei biografice în studierea bolilor psihice în lucrarea în două volume intitulată *Tratat de psihopatologie generală* (1913), ceea ce va reprezenta un salt uriaş în înţelegerea maladiilor psihice. La rândul său, Jaspers a fost înrâurit de scrierile lui Søren Kierkegaard şi ale lui Friedrich Nietzsche. Ştiinţa modernă îi datorează lui Jaspers viziune largă prin care aduce în prim plan limitările a ceea ce în ziua de astăzi numim neopozitivism.

Făcând apel la transcendentalism, ca unică sursă de evadare din mundan, Jaspers a împărtăşit cu Martin Heidegger nu doar viziuni filozofice comune dar şi o strânsă amiciţie care avea să înceteze prin aderarea celui de-al doilea la concepţia nazistă. Existenţialismul se găseşte la graniţa dintre medicină, literatură şi filozofie, constituindu-se într-o încercare de a explica trăirea umană într-o formă cât mai integratoare care are în centrul său omul cu trăirile sale. După al doilea Război, această abordare de eliberare de sub imperiul docrinelor de orice fel şi cultivarea autenticităţii tinde să capete o mai mare importanţă cu atât mai mult cu cât umanitatea a trecut prin experienţele cutremurătoare ale deflagraţiei mondiale care lăsase urme adânci în conştiinţă. Această mişcare avea să contamineze arii dintre cele mai diverse: filozofia, literatura, psihiatria, medicina, creaţia artistică şi chiar teologia. Extrapolând, de la nivelul liric la cel prozaistic, "experimentalismul aprofundează experienţa artistică în sine ca act de investigare angajată şi dramatică a resorturilor intime ale procesului de creaţie"[2]

[1] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbra. Proza lui M. Blecher şi proza anilor '30* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 139
[2] Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc*, Paralela 45, 2006, p 32

Dacă teoria existenţialistă înmugurea pe tărâm german, cei care au pus-o însă în practică în plan literar au fost compatrioţii noştri atunci când:"un grup de prozatori români traducea în literatură aspiraţia ultimă a doctrinei (…), angrenându-se în căutarea unei himere: în dezvăluirea completă, netrucată (cultural) şi autentică (ontologic) a personalităţii umane."[3] Revenind la M. Blecher, acesta pare, alături de Eliade, Camil Petrescu, Holban, Mihail Sebastian şi alţii, aproape unul dintre primii care au aplicat aceste principii experimentaliste ale concluziilor ce decurg din premise.

Întâmplări în irealitatea imediată, o cunoaştere a lumii dincolo de simţurile umane limitate, înlocuieşte reprezentările cu simbolurile cu un puternic caracter conceptual şi nonfigurativ. Semiotica romanului este una complexă şi se manifestă prin structuri care revin în mod imuabil. Pornind de la definiţia saussuriană a semioticii şi limbii ca mijloc de transport a ideilor: "Limba, sau orice alt sistem semiologic, nu este vaporul aflat pe şantier, ci vaporul deja încredinţat mării. Din momentul în care el atinge apa, este zadarnic să credem că i-am putea anticipa drumul, pe motiv că şarpantele din care se compune, de fapt întreaga sa construcţie interioară, realizată după un anumit plan, nu mai au secrete pentru noi. (…)"[4] putem deduce că romanul lui Blecher este un fel de semiotică a suferinţei umane. În toate cele trei romane ale lui Blecher imaginaţia şi obiectivul se inversează. Cosimilitudinile, succesiunea firească şi esenţialitatea se pierd. Dar acest fenomen nu este specific numai scrierilor lui Blecher, ci întregii literaturi a vremii contaminate de starea elucubrantă kafkiană.

Întâmplări în irealitatea imediată se constituie într-o traducere afectivă, inovatoare a unei întregi pleiade de fragmente aparţinând romanelor "experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerenţă nouă şi nebănuită."[5] Prin amalgamarea stilului ionic şi doric, *Întâmplări…* sunt întruparea unui stil autonom, o topografie a sentimentelor celor mai intime. Unul dintre primele clişee ale romanului este acela al disperării individului lăsat de divinitate să se zbuciume, renunţarea la gândirea abstractă şi regăsirea sinelui. Chiar dacă şi alţi autori din aceeaşi perioadă încearcă găsirea ontologică a sinelui, Blecher are capacitatea de a îşi planifica această cădere în abisul conştiinţei în mod lucid. Atât în romanul de debut (*Întâmplări în irealitatea imediată*) cât şi în cel postum (*Vizuina luminată*) există momente de declin psihologic şi fiziologic, constituind o "traiectorie a căderii."[6] Acestea se realizează prin disoluţia personajului-narator dar şi prin intrarea conştiinţei acestuia pe tărâmul lumii interioare, moleculare.

Cel de-al doilea roman, *Inimi cicatrizate* (1937) reuşeşte o rupere de nivel faţă de primul roman, prin introducerea unui timp diegetic mult mai coerent. Dar aceasta pare să fie excepţia stilistică, căci atât primul cât şi ultimul roman semnate de mare suferind sunt bazate pe un timp protoplasmatic. O altă idee recurentă în romanul blecherian este aceea a patologicului care se substituie, în ultimă instanţă, individului. Încercarea disperată a autorului de a-şi transforma suferinţa fizică într-o accedere la suprasensibilul de dincolo de lumea exterioară se traduce prin devenirea gnoseologică a torturii fiziologice. Iar călătoria cunoaşterii se face prin scufundarea în chinul patologic. Ceea ce îl singularizează pe autorul romanului în generaţia literară a contemporanilor este capacitatea de a reflecta propria stare maladivă asupra mediului

[3] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbra. Proza lui M. Blecher şi proza anilor '30* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 140
[4] Saussure Ferdinand, *Scrieri de lingvistică generală*, Editura Polirom, 2003, p. 289
[5] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbra. Proza lui M. Blecher şi proza anilor '30* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 143
[6] Alina Pamfil, *Poetica alveolarului* în *Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p. 161

înconjurător. Delimitarea dintre exterior şi interior se estompează iar cele două lumi: obiectivă şi subiectivă ajung să se suprapună. Simptomatologia descrisă de Blecher cu acuitatea unui practician al medicinei nu face decât să întărească convingerea cititorului că descompunerea fizică devine tangibilă şi în lumea exterioară. Şi cine este mai în măsură să detalieze agonia fizică, să croşeteze pe marginea existenţei, decât un autor care îşi începuse studiile medicale, precum Blecher.

La fel de pregnantă ca şi maladia, iubirea este în spaţiul romanelor lui Blecher o modalitate tot de a transcende lumea perceptibilă. Unii critici au asemănat eroticul lui Blecher cu cel al lui Mircea Eliade prin capacitatea erosului de a metamorfoza participanţii, constituindu-se într-un ceremonial iniţiatic. La "marele bolnav", eroticul deschide personajelor calea "misterului fundamental" îndreptându-le paşii către "stupoarea ontologică."[7] Blecher recurge la ironizarea realităţii tocmai pentru a-şi face curajul să o trăiască. Iar persiflarea ia forma mascaradei, a circului, a clovnilor care parodiază căci pentru autorul mutilat de boală "existenţa însăşi devine suportabilă numai în ipostaza ei teatrală. Lumea poate fi privită doar mascată."[8] Întrebându-se care este finalitatea operei blecheriene, Nicolae Balotă, concluzionează: "găsirea unei independenţe pe care existenţa i-o refuza."[9] Poate nu întâmplătoare este paralela pe care N. Balotă o trasează între autohtonul suferind şi Samuel Beckett. Acesta din urmă, suferise o depresie profundă pe care şi-o tratase cu psihanalistul Wilfred Ruprecht Bion. În urma acestei traume, Beckett avea să-şi extindă aria lucrărilor literare spre teatrul absurdului. Stările maladive, fie psihice, fie fizice îi apropie pe protagonist de "chemarea marelui gol tenebros al haosului dinainte de creaţie."[10]

Lumea înconjurătoare este populată de lucruri purtătoare ale unor înţelesuri mai profunde decât pentru ceilalţi. Preferinţa autorului pentru obiectele care degajă un univers interior este confirmată şi de respingerea netemeiniciei şi inutilului. Obiectele nepurtătoare de înţelesuri profunde nu pot intra în butaforia lumii blecheriene. Adevărat "exerciţiu anti-material"[11], *Întâmplări…* sunt populate de lucruri imprevizibile, adesea lipsite de materie ponderabilă. Cel mai bun cadru de existenţa al acestor obiecte deşarte nu poate fi decât iarmarocul sau spaţiile periferice, acolo unde orice este posibil dar, în jurul căreia, precum în jurul unui pivot se roteşte întreaga existenţă. Blecher ne este contemporan prin capacitatea de a desluşi linia fină care se trasează între lumea subtilă guvernată de legi nescrise şi cea obiectivă în care finalităţile sunt perceptibile căci autorul: "ni se relevă totodată ca un spirit persecutat de neliniştea modernă a gratuităţii şi imponderabilităţii noastre spirituale, în contrast cu materialitatea vieţii organice, în care legile, evoluţia şi scopurile sunt vizibile şi constatabile."[12]

Un alt element esenţial al romanelor lui Blecher îl reprezintă atracţia faţă de moarte ca punct terminus al patologiei. Scufundată în incertitudine, moartea nu face decât să ridice întrebări la care nu se poate răspunde atâta timp cât ne aflăm pe celălalt tărâm. Chiar dacă întreaga generaţie literară a anilor '40 va face trimitere la experienţe thanatice, Blecher se individualizează în generaţia sa prin resemnarea de care dă dovadă. Explicaţia este evidentă: în cazul său marea

[7] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbra. Proza lui M. Blecher şi proza anilor '30* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 156
[8] Nicolae Balotă, *M. Blecher şi realitatea mediate a creaţiei* în *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, 1974, p. 180
[9] Ibidem
[10] Idem, p. 169
[11] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbra. Proza lui M. Blecher şi proza anilor '30* în *Cealaltă faţă a prozei*, 1988, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 159
[12] Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esenţial* în *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, 1970, p. 53

trecere nu este doar o pură himeră, ci o realitate cu care autorul trebuie să trăiască permanent. Paludismul la care face trimitere autorul-narator nu este altceva decât tuberculoza osoasă, maladie mortală într-o lume în care antibioticele nu-şi făcuseră apariţia. Seninătatea acceptării morţii capătă la Blecher o valoare cu atât mai dureroasă cu cât acesta era conştient de sfârşitul ce-l aşteaptă. Naraţiunea blecheriană este intermitentă, echivocă şi pansivă. Utilizarea unei aparente originalităţi, a unui "fals pact autobiografic"[13] vin doar să camufleze capacitatea realităţii de a influenţa psihicul şi fizicul.

Existenţa lumii anvizajate de Blecher este o alternare între întreg şi vacuum, o "temporalitate alveolară."[14] Iar vidul existenţial se poate umple doar prin picajul în neant. Scriitorul priveşte lucrurile ca printr-o lupă; lumea exterioră ajunge, însă, să invadeze spaţiul interior al individului, năpădindu-i sinele: "în astfel de mărunte ornamente şi lucruri domestice, regăsesc toată melancolia copilăriei mele şi acea nostalgie esenţială a inutilităţii lumi care mă înconjura de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite."[15] Realitatea şi imaginarul conviețuiesc şi sunt interşanjabile devenind două faţete ale unei alcătuiri cavernoase. Acest spaţiu unic are o funcţie dual pentru acest „Filoctet a cărui viaţă a însemnat un şir al pătimirilor"[16]: pe de o parte devine un loc de refugiu, iar pe de altă parte un spaţiu abisal în care se produce căderea. Hăul lui Blecher este un plin inform, de fapt o "expresie absolută a unui continuum amorf."[17]

Ruperea de nivel logic se realizează pe orizontală prin descompunerea continuumului evenimentelor iar, pe vertical, la nivel temporal, prin instaurarea anacronismului. Romanele lui Blecher încearcă să aducă tainicul la nivelul fiinţei umane şi nu invers:"Opera lui Blecher trebuie înţeleasă ca o tulburătoare aprehensiune a inteligenţei şi sensibilităţii în faţa necunoscutului şi absurdului, ca o căutare şi o presimţire a unei realităţi care ar putea să fie inteligibilă şi pe măsura omului."[18]

Desfiderea convingerilor epocii nu reprezintă, la Blecher dar şi la ceilalţi autori ai vremii o simplă răzvrătire. Aceştia îşi doresc să impună un nou roman care să iasă din şabloanele uzate ale vremii. Ca şi avangardiştii, scriitorii existenţialişti din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, se grăbesc să demoleze cutumele unei societăţi anchilozate. Mulţi dintre aceşti "răzvrătiţi" aveau să aibă o existenţă scurtă. Alături de Max Blecher, răpus de flagelul tuberculozei, putem să-i amintim şi pe Anton Holban, decedat în urma unei banale apendicectomii la doar 34 de ani şi pe Mihail Sebastian, lovit de un autoturism. Parcă presaţi de timp, presimţind existenţe scurte, reprezentanţii existenţialismului par să fi mers pe repede înainte. Întreaga generaţia literară a acelor ani îşi populează romanele cu tineri. Explicaţia probabilă este aceea că tineretul este, potrivit autorilor deceniului patru, apt să ducă lupta de emancipare de sub tiparele ruginite ale convenţiilor literare aplicate până atunci. Experimentaliştii îşi îmbracă pagina scrisă în haina confidenţei. La Blecher, poate mai mult decât la orice alt autor contemporan, putem identifica aproape o lipsă a tramei. Precum un păpuşar care

[13] Alina Pamfil, *Metamorfozele configuraţiei spaţio-temporale în romanul românesc interbelic* în *Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p. 232
[14] Alina Pamfil, *Poetica alveolarului* în *Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p. 165
[15] Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Art, 2009, p. 19
[16] Nicolae Batolă, *M. Blecher şi realitatea mediată a creaţiei*, în *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul Românesc, 1997, p. 117
[17] Alina Pamfil, *Poetica alveolarului* în *Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p. 180
[18] Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esenţial* în *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, 1970, p. 80

îşi dirijează marionetele, Blecher introduce personajele pe scena romanului o singură dată, rapid, după care le încredinţează obscurităţii din care s-au întrupat.

Departe de a-şi cizela textul în mod excesiv, Blecher creează o literatură redactată cu grija de a ascunde constructele lipsite de logică. Deşi pagina blecheriană explorează zonele ascunse ale subconştientului, suprarealismul autorului nu este de natură a sufoca. Unii exegeţi au văzut în literatura scriitorului de sorginte kafkiană un model literar pe care tinerii generaţiei l-au urmat. Noutatea pe care această "statuie vie a durerii"[19] a adus-o literaturii române este trăirea vieţii nu artistic ci ca experienţă intimă. Permanenta interpretare a obiectivului prin prisma unei cunoaşteri intime "căpătată din ascunzişurile cele mai profunde ale propriului suflet"[20] îl pun pe scriitorul român în descendenţa lui Marcel Proust şi Andre Gide. Concepţia centrală a prozei lui Blecher este necesitatea devoalării individualităţii. Max Blecher a fost perceput de critică drept un premergător al oniricului şi suprarealismului, în orice caz un deschizător de drumuri în literatura română. Ceea ce aduce novator Blecher este "instaurarea supremaţiei evenimentului psihologic."[21] Pe măsură ce adultul se detaşează de candoarea copilăriei, incertitudinea devine mai apăsătoare, fiinţa umană se adânceşte în distopie:"(…) evoluţia de la copilărie la adolescent a însemnat o scădere continuă a lumii şi, pe măsură ce lucrurile se organizau în jurul meu, aspectul lor inefabil dispărea precum o suprafaţă lucioasă care se abureşte."[22]

Literatura lui Blecher vine să scuture conştiinţa umană din inerţia în care îl scufundă viaţa modernă. Romanele sale înlătură vălul societăţii moderne care se aşează încet dar sigur pe ochii tranchilizaţi al omenirii: (…) ne deschide orizonturi noi" şi ne zădărniceşte în încercarea de a ne prăbuşi "mulţumiţi în propria noastră ignoranţă şi mărginire."[23] Cu cât luciditatea asupra lumii obiective creşte, cu atât caracterul ireal îşi înteţeşte puterea, lumea devenind un "straniu amestec de preciziune şi vis."[24] Autorul îşi poate redobândi luciditatea înfruntând lumea înconjurătoare. Acest aspect îl pune pe autorul analizat mai degrabă în descendenţa psihanalizei freudiene decât în cea a suprarealismului literar.[25]

BIBLIOGRAFIE

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, 1974

Batolă, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul Românesc, 1997

Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Art, 2009

Horodincă, Georgeta, *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, 1970

Mincu, Marin, *Experimentalismul poetic românesc*, Paralela 45, 2006

Pamfil, Alina, *Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993

Pană, Saşa, *Prezentări*, Ediţie îngrijită de Vladimir Pană şi Ion Pop, Biblioteca Bucureştilor, 2012

[19] Saşa Pană, *Cu inima lângă M. Blecher*, în *Prezentări*, Ediţie îngrijită de Vladimir Pană şi Ion Pop, Biblioteca Bucureştilor, 2012, p. 153

[20] Mihai Ralea, *Portrete, cărţi, idei*, Editura pentru Literatură Universitară, Bucureşti, 1966, p. 125

[21] Alina Pamfil, *Metamorfozele configuraţiei spaţio-temporale în romanul românesc interbelic* în *Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p. 229

[22] M. Blecher, *Pentru şi contra umanismului*, *Frize*, an II, nr. 3, 1 aprilie 1935 preluat în Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esenţial* în *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, 1970, p. 72

[23] Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esenţial* în *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, 1970, p. 63

[24] M. Sebastian, *M. Blecher*, în *Viaţa românească*, iulie, 1938, preluat în Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esenţial* în *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, 1970, p. 73

[25] Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esenţial* în *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, 1970, p. 75

Ralea, Mihai *Portrete, cărţi, idei*, Editura pentru Literatură Universitară, Bucureşti, 1966
Saussure, Ferdinand, *Scrieri de lingvistică generală*, Editura Polirom, 2003
Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1988

AKNOWLEDGEMENT

Lucrarea a fost elaborată în perioada de sustenabilitate a proiectului cu titlul ***"Studii doctorale și postdoctorale Orizont 2020: promovarea interesului național prin excelență, competitivitate și responsabilitate în cercetarea științifică fundamentală și aplicată românească",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/140106. Proiectul a fost cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**

LANGUAGE TESTING VS LANGUAGE TEACHING

Carmen Antonaru
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The purpose of this paper is to provide information about the methods of foreign language teaching /learning are currently practiced today. The evolution of language testing is inevitably linked with the evolution of language teaching.

Keywords: testing, teaching, English, interaction, skills.

I. Assessments as an integral part of teaching and learning

Assessments is an integral part of teaching and learning, but it should be subordinated to both'. (Bailey, 1998). Thus, we can consider evaluation as both the starting point and end of this process. The main purpose of language assements is to help us, teachers, to gather as much information as possible about our students' language abilities and therefore how successful our teaching has been, what areas need to be taught. Quality assessment will encourage our students to take learning seriously and provide them with series of learning goals to aim towards. In order to make appropriate decisions about our teaching, we need information about our students' language abilities. The purpose of this paper is to provide information about the methods of foreign language teaching /learning are currently practiced today.

As a language teacher I must always make decisions all the time. Some of my decisions are relatively minor ones. Other decisions have more profound implications because there are many techniques of assessing students 'performance. We should test our students in such a way that it enhances further learning and motivation. The evolution of language testing is inevitably linked with the evolution of language teaching.

I have always taken into consideration not only the role of the teacher but also the role of my students in teaching/learning process and not only the nature of student-teacher interaction but also the nature of student-student interaction. The roles are very traditional. The teacher is the authority in the classroom and the students do as he/she says so they can learn what he knows. In order for the method to be successful, the students must trust and respect him/her. The teacher and the students should be more likely partners in the teaching/learning process. The teacher attempts to increase his/her students' confidence that they will be successful learners. The more confident the students feel, the better they will learn. They feel less inhibited since their performance is really that of different person.

Learning a foreign language will always help students grow intellectually. A fundamental purpose of learning a foreign language is to be able to read its literature because literary language is superior to spoken language. To do this, students need to learn about the grammar rules and vocabulary of the target language. We tend to evaluate grammar and vocabulary more because these two are easier to test, but it is more important to assess skills as well as language in order to develop their abilities.

An important goal is for students to be able to translate each language into another because they are considered successful language learners. The primary skills to be developed are

reading and writing. Vocabulary is emphasized over grammar. Students should be conscious of grammatical rules of the target language: the verb conjugations and other grammatical paradigms should be committed to memory although work on all four skills (reading, writing, speaking, and listening) occurs from start, oral communication is seen as basic. When we learn a second language, we learn to communicate with other people. I strongly consider that when our students write, they also have a chance to be adventurous.

Moreover, when they write, they become more involved with the new language. They realize a real need for finding the right word in the right sentence. The close relationship between writing and thinking makes writing a valuable part of any language course. It is important to remember while planning a writing lesson that students can interact with each other at all points in the process: before they write, while they are writing, and after they have written. A student who takes a test at the beginning of a semester and at its end will record different results, but these differences must show differences in his/her skills and not inaccuracies in the test.

II. Testing Grammar and Vocabulary

Testing the students 'mastery of grammatical elements should be kept in any proficiency tests. It is important to test their writing abilities. Here are some techniques for testing structures which are most widely-used by teachers and testers:

- Multiple-choice
- Modified cloze
- Text completion
- Paraphrase

The same reasons for testing grammar apply to testing vocabulary. It is important to notice the range of vocabulary the students have learned while skills are being tested. The items of vocabulary used in the test should be chosen according to their frequency and importance in communication. Gap-filling (words written separately and at random in a separate box/ the words to complete the sentences or text should be derived from words given on the right) can be an example for testing vocabulary.

III. Testing listening comprehension

Test of reading and listening requires little writing or no writing at all and should focus on students' comprehension of the main message not on the details. Note-taking is the only writing which allowed to be used whole testing listening.

Listening test items should include:

- Listening for specific information
- Listening for gist
- Following directions
- Following instructions

Naturally, students must not have access to the typescript. The text should be unknown to them but the topic must be familiar, in accordance with the topic though. Students should use the time to work out the topic and decide what sort of information and answers they need to listen for.

IV. Testing reading comprehension

Reading in the target language should be taught from the beginning. The reading skill will be developed through practice with speaking. Students should learn to think in the target language as soon as possible. Vocabulary is acquired more naturally if students use it in full sentences, rather than memorizing word lists.

Language is primarily spoken, not written. Lessons should contain some conversational activity – some opportunity for students to use language in real contexts and be encouraged to speak as much as possible. Students are taught to translate from one language to another. Often what they translate are readings in the target language about some features of the culture of the foreign language community.

Testing reading skills should be given an equal place to that of speaking or writing for example.

The reading skills we want to test are:

- Skimming to obtain the general idea of the text
- Scanning to locate specific information in a text
- Identifying the stages of an argument
- Identifying examples in support of the argument in the topic sentence
- Identifying the meaning of words using in the text as context
- Understanding the text structure.

Some of the test items should be:

- **Close or modified close** consists of a short text with one or two paragraphs which contain gaps that students are requested to fill in with one word that grammatically and logically completes it.
- **Summary close –** students are asked to fill in the gaps of the summary with a word or a short phrase from the original text: the words chosen to complete the gaps refer to relevant information in the text.
- **Information transfer –** the text to be used for such a test item has to be descriptive of a person, pace, process, route, picture, statistics, etc.: students are require to label a drawing/picture/map/graph or fill in a grid.
- **Identifying order of events/topics/arguments –** the text for this item contains a larger number of paragraphs which are numbered; the text is followed by a number of main ideas/arguments in random order which are to be found in each paragraph plus extra one; students are required to match the number of the paragraph with the main idea.
- **Matching titles paragraphs or short texts –** this test item consists of a number of short texts followed by a number of titles. Students should match the paragraphs with the titles.
- **Identifying referents** – the given text is followed by a series of questions such as: "What does the word "it" refer to?
- **Guessing meaning of unfamiliar words from the context –** this test is similar with the previous one, but the students have to find the word of the same grammatical category with the give word, for example: "item".
- **Gapped text –** the text contains gaps numbered 1, 2, etc. to be filled in with whole sentences; the missing sentences and an extra one are given in a jumbled order after the text and are labelled A, B, etc.; students are required to match the number of the

gaps with the letters corresponding to the sentences; there will be a letter which will not be used.

- **Find information –** this test item contains a number of very short texts labelled A, B, etc., generally grouped around a main topic, and a number of questions. Students must answer the questions by writing the letter corresponding to the text in the spaces provided.

V. Testing speaking

In real life speaking is most often associated with listening, since speaking is a two-way process, involving a listener. As comprehension of spoken language is assessed through listening tests, the production of spoken language is assessed through a variety of speaking test items.

During a test of speaking students must give proof of their communicative competency which is sum total of number of separate components: use a range of various structures, appropriate vocabulary, accuracy, pronunciation, fluency, coherence and cohesion of their discourse, interaction abilities.

VI. Testing writing

The use of writing gets students to go beyond those sentence exercises, so that they write

1. To communicate with the reader
2. To express ideas without the pressure of face-to-face communication
3. To explore a subject
4. To record experience

To become familiar with the conventions of written English discourse.

In order to produce a piece of writing, we have to deal with:

1. SYNTAX
   - Sentence structure
   - Sentence boundaries
   - Stylistic choices
2. GRAMMAR
   - Rules for verbs
   - Agreement
   - Articles
   - Pronouns
3. MECHANICS
   - Handwriting
   - Spelling
   - Punctuation
4. ORGANIZATION
   - Paragraphs
   - Topic and support
   - Cohesion
   - Unity
5. WORD CHOICE
   - Vocabulary

- Idiom
- Tone

6. PURPOSE
   - The reason for writing
7. Audience
   - The readers
8. THE WRITER'S PROCESS
   - Getting ideas
   - Getting started
   - Writing drafts
   - Revising
9. CONTENT
   - Relevance
   - Clarity
   - Originality
   - Logic

Types of writing tests

1. **Cloze/modified –** the modified cloze test used in the CAE examination focuses on both reading and writing
2. **Error correction/proof-reading/editing –** the students are asked to rewrite only the necessary corrections.
3. **Form – filling**
4. **Relaying a message –** students are given a listening passage of a telephone conversation or its transcript and are asked to write down a message in note form
5. **Creating a text from given notes** - students are given a set of notes and are asked to write a letter/report/essay/article depending on the task
6. **Responding to a given context or situation –** students should explain in detail the situation.
7. **Information transfer -** students are given a map/diagram/pictures and are asked to write the description/report/article/instructions based on the given visual
8. **Opinion/For-and-Against Essays** – students are given a controversial topic and are asked to take a position or to present a balanced one and bring arguments to sustain their opinions.
9. **Writing the given topics** – students are asked to write freely about a given topic
10. **Free composition (narrative, description)**

It is very important to notice if the students:

- Use a wide range of grammatical structures correctly
- Use a variety of connecting words
- The style is right for this type of writing
- Has ideas clearly organised in paragraphs
- Use a wide range of vocabulary correctly
- Answers the questions fully and with some original points

I totally consider that any piece of writing should be marked taking into consideration all aspects of communicative writing, not only grammatical accuracy or faultless speaking.

VII. Alternative types of evaluation

Portfolio assessment. Portfolio is a systematic collection of the student's work and other information about the students. The portfolio should enable the teacher to judge students achievement. Portfolio assessment is systematic and can illustrate students' progress, provides visible evidence of the students 'progress, is accessible and focused and efficient.

Projects, either individual or group, imply lots of revision/recycling, learning from others and from the materials which are used. To score the students 'oral presentation, we can use marking scales for testing speaking skills to which we can add descriptors for oral presentations.

Self-Evaluation is a complex mental process useful in any learning event. Students performing self-evaluation understand their goals for learning, monitor their success in achieving those goals, reviewed the mental process they have used to learn the content in order to get the desired results.

A large part of this paper has been dedicated to practical suggestions for those who have to cope with the lack of coursebooks and other published materials in order to stimulate teachers' creative potential.

BIBLIOGRAFY

McClary, J. (2013), *Factors in High Quality Distance Learning Courses*, issue of the *Online Journal of Distance Learning Administration*

Hebert, D. G. (2007). *Five Challenges and Solutions in Online Music Teacher Education*, Research and Issues in Music Education, Vol.5 Web: http://www.stthomas.edu/rimeonline/

Distance Learning MBA http://www.mba.com/mba/FindYourProgram/ChooseAProgramType/DistanceLearning.htm

Randall S. Hansen, Ph. D Distance Learning Pros and Cons http://www.quintcareers.com/distance_learning_pros-cons.html

Hedge, N. and Hayward, L. 2004 *Redefining roles: University e-learning contributing to Life long learning in a networked world*. E-Leaning, 1: (128-145)

Toor S K, 2005 *Hybrid Model for e-Learning at Virtual University of Pakistan* The Electronic Journal of e-Learning Volume 3 Issue 1, (67-76)

Balan, R., Cehan. A, Ciuta.C, (2003) .*In service Distance Training Course for Teachers of English.* British Council

SCHOOL AND PAROCHY LIBRARIES - INSTITUTIONS OF CULTURAL PROMOTING OF BOOKS AND READING IN BIHOR COUNTY

Claudia-Florina Pop
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: Important libraries were set up in the 18th century, but the 19th century, mainly its second half, brought a remarkable growth in number of the libraries set up in Bihor. They were intermediaries between the book, lecture and readers, the people fond of books. They constituted reference points for the literary societies of Oradea and Beiuş and for the urban and rural teaching establishments. As new instruments of culturalization, these libraries provided the circulation of the book and received the information from the publications of the time, information that was extremely valuable and often unique. The library represented a dynamic space that met a major social need, that of information. Libraries were oriented towards the acquisition of books and lecture, mainly, Romanian. Even if at the beginning libraries were set up in schools, they would welcome the entire Romanian community of the locality where they functioned. The development of the libraries from Bihor followed the course of the history of the Romanian culture.

Keywords: school library, church, literary societies, Bihor County, books

În secolul al XVIII-lea au fost înfiinţate importante biblioteci, dar secolul al XIX-lea, mai ales a doua jumătate a acestuia, a însemnat o creştere remarcabilă a numărului bibliotecilor înfiinţate în Bihor. Ele se constituie în intermediari între carte, lectură şi cititori, iubitorii de carte şi puncte de reper în cadrul societăţilor literare din Oradea sau Beiuş, dar şi în cadrul aşezămintelor şcolare urbane şi rurale. Constituindu-se în noi instrumente de culturalizare, aceste biblioteci asigurau circulaţia cărţii, şi de asemenea prin intermediul lor erau binevenite informaţiile din publicaţiile timpului, deosebit de valoroase şi adesea unice.

Apariţia şi creşterea numărului de biblioteci româneşti din Transilvania pe parcursul secolului al XIX-lea este corelată în primul rând cu dezvoltarea învăţământului.

Nevoile instrucţiei au impus constituirea fondurilor de carte în cadrul şcolilor, în primul rând la nivelul învăţământului mediu.

Biblioteca este văzută ca un spaţiu dinamic răspunzând unei nevoi sociale majore, nevoia de informare. Bibliotecile erau orientate spre achiziţia de carte şi lectura, în primul rând, a publicaţiilor româneşti. Deşi înfiinţate la început în cadrul şcolilor, acestea s-au deschis spre întreaga comunitate românească din localitatea unde funcţionau. (Buluță, Gh, 2000)

Dezvoltarea bibliotecilor din zona Bihorului urmează firul istoriei culturii româneşti. În linii mari, în istoria bibliotecilor distingem două etape, şi anume: prima se situează între secolul al XIV-lea până după al doilea Război Mondial, numărându-se puţine biblioteci şi acestea cu un caracter închis. În etapa a doua, se simte un avânt deosebit şi pe tărâm cultural.

Judeţul Bihor a avut în trecut biblioteci vestite pentru bogăţia şi raritatea colecţiilor lor, dar datorită vieţii lor zbuciumate şi a nenorocirilor suferite de populaţie în decursul veacurilor, cât şi lipsei de interes din partea asupritorilor nu ni s-a păstrat niciuna din culegerile de cărţi şi

manuscrise strânse cu pasiune şi trudă. Transilvania nu cunoştea la acea vreme o dezvoltare a bibliotecilor, datorită regimului asupritor. (Faur, Viorel, 1995)

Tot în acelaşi stadiu se aflau bibliotecile şcolare. Românii din Transilvania, lipsiţi de drepturi politice, au şcoli mult mai târziu. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, după Unirea bisericii ortodoxe din Ardeal cu biserica catolică, se înfiinţează la Blaj un seminar pe lângă care, în 1747, se creează şi o bibliotecă, care primeşte mai târziu donaţii din partea lui Timotei Cipariu. Biblioteca de la Blaj, care a funcţionat până în zilele noastre, devine centrul activităţii culturale a românilor din Transilvania. Aici activează, printre alţii, corifeii Şcolii Ardelene, care promovează un curent progresist.

Sfârşitul veacului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea se caracterizează prin avântul economic al păturilor burgheze, al negustorilor în special, dar şi al industriei, mai ales a celei manufacturiere.

În noile condiţii social-economice creşte interesul pentru carte. Demn de reţinut este faptul că cercul celor care preţuiesc cartea se lărgeşte.

În rândurile cărturarilor, ca şi al unor cercuri mai largi de ştiutori de carte, apare din ce în ce mai mult ideea unor biblioteci publice. Astfel, pentru început iau fiinţă cabinetele de lectură, pe lângă marile librării, al căror număr creşte. Aceste cabinete dădeau spre consultare pe loc sau împrumutau cărţi la domiciliu, în schimbul unei sume.

În Transilvania întâlnim „reuniuni de lectură" sau „casine române" cu cabinete de lectură. În Bihor cele mai cunoscute şi mai vechi sunt: Societatea de lectură din Oradea (1852-1875), Reuniunea culturală „Cele Trei Crişuri", Casina română din Beiuş (1871-1918), Societatea „Samuil Vulcan" din Beiuş (1862-1918), Astra – Despărţămintele din Bihor.

Datorită condiţiilor social-politice, aici se dezvoltă mai mult bibliotecile organizate de anumite categorii profesionale: învăţătoreşti, preoţeşti.

Cu toată lipsa de interes şi de sprijin din partea statului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea se înfiinţează atât în ţară, cât şi în Transilvania, câteva biblioteci publice, care desfăşoară o intensă şi bogată activitate în domeniul ştiinţei şi culturii româneşti.

La începutul anilor 1900 începe să ia formă o importantă reţea de biblioteci prin intermediul căreia, cartea circulă spre utilizatori adică la popor, la cei din satele cele mai îndepărtate. Acest lucru s-a datorat Astrei, care prin intermediul despărţămintelor Societăţii, a reuşit să facă din biblioteci, instrumente de o eficienţă reală.

Dacă preocuparea pentru înfiinţarea unor biblioteci româneşti a fost până către sfârşitul secolului al XIX-lea plasată pe un plan secund pe lista priorităţilor Bisericii Ortodoxe, o dată cu intrarea în vigoare a legii învăţământului, „Legea Trefort", la 22 mai 1879, clerul superior s-a văzut confruntat cu pericolul deznaţionalizării instituţionale a populaţiei pe care o păstorea. Pericolul era cu atât mai mare cu cât actul normativ în cauză se adresa elevilor din şcolile elementare, cu alte cuvinte se încerca înstrăinarea copiilor tocmai în perioada de fundamentare a principalelor elemente definitorii ale identităţii lor. Ca atare, în şedinţa din 22 aprilie 1881, Sinodul Episcopiei Ortodoxe a Aradului a hotărât să cadă în sarcina Consistoriului, sarcina de a interveni imediat pentru înfiinţarea „cât mai multor reuniuni de cântări şi biblioteci prin comune şi pre învăţători să-i constrângă a participa numeroşi la reuniuni. Iar pre viitor, când se aprobă statutele cutărei reuniuni, Consistoriul să întrerupă de acel înţeles că va trage la răspundere pre învăţătorii cari nu vor lua parte la reuniunea ce-o constituiesc."

Importanţa transpunerii în viaţă a hotărârii se desprinde în mod vădit din partea finală a actului, în care Consistoriul era împuternicit să aplice sancţiuni celor care nu i se conformau. Un

an mai târziu s-au şi făcut primii paşi către redactarea unor statute cadre, dar flexibile, în funcţie de particularităţile locale ale fiecărei regiuni. (Turc, L., 2000)

Prin „circulariul eparchial greco-oriental orădan" nr. 471 din 15/27 iulie, era din nou adusă în discuţie problema „reuniunilor de cântări" şi a bibliotecilor. Sinodul eparhial întrunit la Arad hotărâse în cadrul şedinţei a IV-a, desfăşurată în acelaşi an, colaborarea cu Consistoriul din Oradea în vederea elaborării unui regulament referitor la înfiinţarea celor două instituţii „în uniformitate pentru întreaga dieceză." În acest sens, episcopul diecezan Iosif Goldiş recomanda forului arădean întocmirea proiectului de statut şi supunerea lui „spre apreţuire" forului din Oradea, urmând ca acesta să analizeze în termeni comparativi cu propriul proiect. Pe acest temei Consistoriul din Oradea avea libertatea de opţiune, aşa după cum se sublinia în clauză înserată în finalul documentului: „Venerabilul Consistoriu din Oradea, prin acestea este poftitu să aleagă care-i va conveni mai bine, iar despre rezoluţiunea ce va lua este recercatu să ne încunoşcientieze fără amenare".

Lucrurile trebuiau urgentate deoarece administraţia maghiară trecuse la aplicarea celei de a doua „Legi Trefort" care se adresa acum învăţământului secundar şi era pornită să întreprindă acţiuni directe pentru aplicarea strictă a legislaţiei şcolare. Aşa de pildă, la 6 mai 1883, Nicolae Zigre, locţiitorul vicarului episcopal, aducea la cunoştinţă protopopiatelor că Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice a retras din circulaţie „nu numai ediţiunea a doua, ci şi ediţiunea prima din „Legendariulu" de I. Papiu" şi că este hotărât să-i pedepsească pe învăţătorii care nu se conformează. Corespondenţa era adresată protopopului din Peştiş, căruia i se subordona Tractul Aleşdului, zonă unde se pare că aveau o mare circulaţie cărţile româneşti vizate de cenzură. Pas cu pas, cărţile româneşti urmau să fie retrase din uzul şcolar spre a fi înlocuite cu cele oficiale maghiare.

Un prim statut de organizare şi funcţionare a bibliotecilor rurale a fost înserat în conţinutul unui act mai larg de înfiinţare a „Reuniunei Învăţătorilor de la Şcoalele Poporale" în 1883. Conform statutului, scopul „reuniunei" era acela de „promovare a educaţiunei şi instrucţiunei poporale şi cultivarea ştiinţelor referitoare la educaţiunea şi instrucţiunea poporală", printre mijloacele utile atingerii acestui deziderat fiind nominalizate „biblioteca centrală şi bibliotecile din despărţămintele sale protopopeşti". Fiecare despărţământ protopopesc funcţiona sub directa îngrijire a unui comitet alcătuit dintr-un notar, un „cassariu" (casier), un bibliotecar şi un controlor. Importanţa acordată bibliotecilor apare subliniată pe parcursul întregului conţinut al „statutelor". În acest sens, adunarea generală verifica deopotrivă întreaga activitate a comitetului, a controlorului şi a casierului, cât şi pe cea a bibliotecarului, care era numit de drept membru al comitetului. Printre „agendele" comitetului, înţelegându-se prin acest termen evidenţele scrise ale acestuia, figura şi cea referitoare la „starea bibliotecilor" şcolare.

Tot aici erau enumerate şi atribuţiile ce cădeau în sarcina bibliotecarului, anume, „îngrijeşte biblioteca, înregistrează opurile şi face posibilă împrumutarea acelora". El era responsabil material, alături de casier, pentru eventualele pagube aduse patrimoniului bibliotecii.

Discuţiile purtate la Sinodul eparhial ţinut în 1882 nu au rămas fără ecou. Consistoriul a hotărât începerea demersurilor pentru înfiinţarea unor „reuniuni de cantori şi bibliotece", ca organisme de propagare a culturii în mediul rural. În întâmpinarea acestei iniţiative, pe parcursul anului, Protopopiatul Beiuşului a organizat o serie de conferinţe „învăţătoresci" spre a-i consulta pe dascălii din sate. Propunerea a fost primită cu entuziasm de întregul corp didactic, care – relatează protopopul – „sau angajatu atâtu ca corporaţiune, câtu şi individualmente învеţietorii, că din partea loru vor nisui şi voru pune în lucrare, cu intervenirea directoriloru locali şi a comiteteloru respective parochiale, ca reuniunile de cantori şi de bibliotece să se înfiinţeze".

Consistoriul a şi transmis, în urma raportului, diferite proiecte de statut, lăsând liberul arbitru comunităţilor locale de a se orienta şi a-şi elabora propriile statute conform „împrejurărilor locale”.

În plină criză a raporturilor dintre români şi administraţia maghiară ca urmare a „Memorandumului”, aceasta din urmă, prin „grija” „Ministerului de Culte” a redactat un catalog al principalelor lucrări ce trebuiau să figureze în bibliotecile şcolare, sub forma unei recomandări adresate şcolilor „poporale”. Vicarului episcopal Iosif Goldiş i s-a trasat sarcina de a distribui tuturor oficiilor protoprezbiterale câte trei exemplare din acest material, urmând ca primul să fie păstrat în arhiva protoprezbiterală, al doilea în biblioteca despărţământului reuniunii învăţătoreşti şi al treilea la fiecare dintre şcolile care dispuneau de bibliotecă. Repartiţia nu era întâmplătoare, ci era menită să înlăture posibilele scuze întemeiate pe necunoaşterea conţinutului inventarului respectiv în eventualitatea sesizării nerespectării „recomandării”.

În ciuda ingerinţelor statului în viaţa şcolilor româneşti, acţiunile de popularizare a cărţilor scrise de autori români a continuat. Despărţământul Reuniunii Învăţătorilor din Tractul Beiuşului a distribuit în luna iunie 1893 tuturor şcolilor „poporale” din protopopiat *Istoria pedagogiei* scrisă de profesorul Petru Pipoşiu şi câte un exemplar din *Manualul curs practic de aritmetică*. La fel au fost perpetuate şi acţiunile de perfecţionare a activităţilor extraşcolare. În protocolul „Congresului metropoliei ortodocse române din Ungaria şi Transilvania” desfăşurat în anul 1900, Dr. Borcianu a propus perfecţionarea activităţii învăţătoreşti în sensul unei conlucrări mai strânse cu biserica. De la început, el a solicitat întocmirea unor lucrări statistice mai ample, care să surprindă şi starea bibliotecilor. În ce priveşte „reuniunile învăţătoreşti”, se avansa propunerea ca ele „să fie organizate astefeliu, ca lucrările întru perfecţionarea în cele pedagogice şi şcolare să rămână în legătură cu biserica şi autorităţile ei”, dar se atrăgea atenţia ca acestea să fie în armonie cu „prescrierile legilor statului”.

Un al doilea inamic al procesului de culturalizare a populaţiei rurale, şi nu numai, a fost sărăcia. Lipsa fondurilor băneşti a grevat în cel mai înalt grad efortul de dotare a bibliotecilor săteşti cu fondul livresc necesar. În urma Congresului bisericesc, mitropolitul Ioan Meţianu a cerut Consistoriului să înainteze un material cu propuneri formulate de preoţii şi învăţătorii din subordine, în vederea identificării posibilelor surse de finanţare a bibliotecilor.

După consultarea opiniilor formulate de către corpul învăţătoresc român, Congresul a formulat un „conclus” referitor la identificarea surselor băneşti utile înfiinţării bibliotecilor. Alături de nominalizarea principalelor mijloace materiale, documentul puncta şi acţiunile ce trebuiau întreprinse pentru buna reuşită a acţiunilor. Se recomanda ca „pentru înfiinţarea, sporirea şi consemnarea bibliotecii şcolare din fiecare şcoală elementară confesională, învetiotorul să fie îndătorat de la fiecare elev obligat la şcoală (...) a încasa la înscriere 50 de fileri (...) apoi, din sumele încasate, în coînţelegere cu Comitetul parochial, a procura cărţi pentru biblioteca şcolară”. Tot învăţătorul era împuternicit să organizeze şi colectă în acelaşi scop. Fondul de carte trebuia inventariat anual, iar evidenţele erau expediate Consistoriului. Inspectorii şcolari erau obligaţi ca cel puţin o dată pe an să se deplaseze la parohii spre a „censura” biblioteca, exercitând în acest sens un control permanent pe linia râvnei depuse de subalterni.

Protopopul Vasiliu Papp a comunicat Consistoriului, în septembrie 1904, că la „conferinţa învăţătorească” din luna august s-a hotărât înfiinţarea unei biblioteci centrale protopopeşti a „tractului Vaşcăului”, pentru dotarea căreia să fie folosiţi banii din „pedepsele pentru absenţi”. La aceeaşi conferinţă, prezbiterul Toma Păcală a mai sugerat şi alte surse de finanţare, printre care încasarea unor taxe pentru activităţile extraşcolare desfăşurate de elevi. Astfel, de la şcolarii „îmbrăcaţi la mort” câte 4 fileri, de la cei ce umblau cu „Steaua de Crăciun” ori cu crucea la

„Apăbotează" câte 10 fileri. De asemenea, şcolarii ai căror părinţi „sunt în mai bună stare", adică mai bogaţi, urma să fie încasată lunar suma de 4 fileri.

La nivelul fiecărei comune, urmau să fie alocate din bugetul bisericesc câte 10 coroane, destinate să servească achiziţiei de cărţi „folositoare şi corespunzătoare pentru şcolarii de toate zilele, pentru adulţi şi pentru poporeni, iar cărţile procurate să se pună la dispoziţie (...) în Dumineci şi sărbători". În felul acesta – considera autorul – „s-ar deştepta, pe de o parte dorul de cetit, iar pe de altă parte voia de contribuire pentru scopul îmbogăţirei bibliotecelor şcolare".

Protopopul din Micherechiu a avansat la rândul său propunerea ca fiecare comună să colecteze 50 de coroane anual, din care preotul local să cumpere cărţile recomandate de Consistoriu. Preotul Petru Şerb din Girişu Negru a solicitat la „conferinţa învăţătorească cercuală", ţinută la Miersig în iulie, repartizarea periodică a unor sume mai mici, pe întreg cursul anului, provenite din donaţii.

Chiar şi după identificarea posibilelor surse materiale utile înzestrării bibliotecilor, rezultatele nu au fost întotdeauna pe măsura aşteptărilor. Societatea românească se afla încă într-o perioadă a „copilăriei" în ce priveşte perceperea eforturilor depuse de fruntaşii în direcţia luminării ei prin intermediul cărţii. Aşa după cum aminteam, la această stare de inerţie se adaugă şi mizeria cruntă în care se zbăteau majoritatea satelor noastre, ai căror locuitori erau interesaţi prioritar să-şi asigure traiul familiilor lor. Nu puţine au fost şi cazurile în care cei chemaţi să întreţină şi să cultive instituţia bibliotecii s-au arătat neglijenţi. Din aceste motive, ierarhia bisericească a revenit periodic cu instrucţiuni şi norme menite să combată fenomenele negative înregistrate în teritoriu.

Pe ordinea de zi a Congresului bisericesc desfăşurat în 1906 a figurat şi problema redactării unui nou „conclus" privitor la „înfiinţarea, aranjarea, îngrijirea şi conservarea bibliotecilor parochiale". Odată elaborat, acest normativ urma să fie repartizat gratuit fiecărui oficiu protoprezbiterial şi fiecărui oficiu parohial, fiind investit cu atributul de coordonare uniformă a activităţilor în domeniu. Fiecare „parochie organizată" era abilitată să organizeze câte o bibliotecă „pentru folosul şcolarilor şi a poporenilor din parochie, a adjusta şi a îngrijii bine biblioteca (...) cu deosebire a purta grijă ca biblioteca să fie întrebuinţată cu folos din partea poporenilor şi a tinerimei şcolare".

Textul normativului a ieşit de sub teascul tiparului în luna noiembrie, un număr de 250 de exemplare fiind destinate uzului Consistoriului orădean în vederea distribuirii lor în teritoriu, aşa cum se hotărâse în şedinţa Consistoriului mitropolitan de la Sibiu. Documentul venea în întâmpinarea proiectului „Legii Appony", votată în anul următor, pe 19 martie 1907. Acesta prevedea desfiinţarea tuturor şcolilor confesionale ale românilor, sârbilor şi slovacilor din imperiu. Măsurile antiromâneşti dictate de administraţia maghiară s-au materializat şi prin Legea XLVI din 1908, care prevedea sistarea acordării oricărui „didactru pentru şcoalele poporale", alături de sistarea colectării celor 30 de fileri destinaţi pentru „fondul regnicolar de pensie învăţătorească". Încă o dată se încerca blocarea oricăror fonduri băneşti ce puteau fi utilizate pentru înzestrarea bibliotecilor româneşti. Guvernanţii sperau ca prin aceste metode să orienteze şcolărimea românească strict către izvoarele oficiale maghiare.

În aceste condiţii Consistoriul a hotărât ca învăţătorii să încaseze câte 50 de fileri de la fiecare elev, iar cu banii colectaţi să achiziţioneze cărţi pentru bibliotecile şcolare, urmând ca la finele fiecărui an să înainteze câte un raport comitetului parohial cu privire la modul de cheltuire a respectivelor sume.

În 8 mai 1908, vicarul episcopal Vasile Mangra s-a interesat, prin intermediul unei circulare înaintate protopopilor T. Păcală, A. Munteanu, V. Papp şi M. Popovici, de modul în

care a fost dus la îndeplinire ordinul privitor la înfiinţarea bibliotecilor parohiale în protopopiatele pe care le păstoreau.

Nicolae Oiescu, protopopul cercului Mecherechiu, azi în Ungaria, se plângea de lipsa mijloacelor băneşti necesare achiziţionării cărţilor. Se reuşise dotarea bibliotecilor numai în parohiile Berechiu, Cefa, Homorog şi Mecherechiu, în vreme ce în celelalte sate – după relatarea autorului – „nici începutul nu s-au făcut, din cauza că nu dispunem de mijloace". După părerea sa principalul vinovat de această stare de lucruri ar fi fost „poporul" din comunele repective, care nu agrea ideea unor contribuţii suplimentare îndreptate în direcţia culturii. Parohul sublinia faptul că „dăruirile benevole le denegă, de reparţiare şi de a augmenta acestu scopu din alte venite bisercesci nici nu voiescu a auzi".

Rezultate frumoase s-au obţinut totuşi într-o serie de parohii din Tractul Beiuşului, care i-au atras protopopului cuvinte de laudă din partea Vicariatului Oradiei. Acesta era felicitat pentru sârguinţa depusă şi în acelaşi timp era încurajat să depună aceeaşi râvnă şi pe mai departe pentru a evita îndepărtarea de carte a absolvenţilor şcolii după terminarea instrucţiei lor. Tocmai sub acest aspect era subliniată importanţa bibliotecii în viaţa culturală a satelor:

„Pentru a nu se reîntoarce la ignoranţă acele elemente dintre credincioşii noştri, cari au trecut prin şcoala sătească şi cu scopul de a dezvolta cunoştinţa de carte, s-a dat prilegi desfăşurărei unei acţiuni culturale prin întemeierea bibliotecilor parohiale, ordonată prin circularul nostru cu nr. 400/45-1907, comunicându-se cu acelaşi ordin şi conducerea altor biblioteci.

Rezultatele obţinute prin aceste biblioteci, după cum se constată din rapoartele intrate la acest Conzistoriu, sunt foarte neînsemnate, ceea ce însă nu ar justifica lăsarea în părăsire, ci din contră impune căutarea mijloacelor care au să conducă la rezultate mai însemnate, la rezultate reale.

În vederea marelui interes şi atât de multei simţitei trebuinţe a luminării poporului nostru, acest Conzistoriu dispune a se desvolta în cadrele bibliotecilor parohiale, prin prevederea cu cărţi de specialitate pentru învăţător şi cărţi de popularizare a învăţăturii şi cunoştinţelor folositoare pentru elevi, despre ce vei aviza comitetele parohiale şi pe învăţători, ca să se îngrijească de prevederea şi desvoltarea bibliotecii parohiale în senzul arătat şi în conziderarea normativului citat; iar despre dele efeptuite vei raporta în cadrele dispoziţiunilor aceluiaşi normativ".

Pentru a impulsiona înfiinţarea bibliotecilor parohiale în cât mai multe localităţi, vicarul episcopal Roman Ciorogariu a redactat la 2 iulie 1908 o circulară adresată tuturor oficiilor parohiale. În nota de fundamentare a actului, acesta ţinea să sublinieze că „Manualele singure nu sunt suficiente la instrucţiunea religioasă-morală, fără cărţi auxiliare de lectură religioasă-morală, cum sunt biblia şi bibliotecile de popularizare. Catihetul se va îngriji să se procure aceste cărţi auxiliare pentru biblioteca şcolară şi să supravegheze lectura religioasă-morală a elevilor. Deolaltă cu lista manualelor vi se recomandă şi cărţile auxiliare. N-ar fi însă complet sistemul de educaţie religioasă-morală a tinerimei dacă ne-am opri numai la instrucţia în şcoala de toate zilele (...) drept aceea se insistă la înfiinţarea bibliotecilor parochiale, în jurul cărora să se formeze cercul de lectură a adulţilor şi conferinţele".

O altă principală piedică apărută în calea dezvoltării parohiale a fost nivelul ridicat de analfabetism ce afecta întreaga lume a satelor. Aspectul a fost în repetate rânduri subliniat în rapoartele venite de la parohii, în care era reiterată în permanenţă inutilitatea înfiinţării acestor instituţii într-o mare de neştiutori de carte. Aşa se face că în urma analizării observaţiilor de această natură, Consistoriul să elaboreze în anul 1911 un program de alfabetizare a populaţiei adulte şi ulterior antrenarea acestei categorii în şezători literare.

Pentru atragerea unui număr cât mai mare de participanţi s-a propus recompensarea cu premii a celor mai silitori, „ de pildă abonament la *„Biblioteca poporală" a Asociaţiunii"*- se sugerează în regulament.

Întrucât rapoartele din parohiile Beiuşului indicau o slabă dezvoltare a bibliotecilor tocmai din acest motiv, Consistoriul a trecut la studierea motivelor care au frânat procesul. O serie de preoţi reclamau diverse priorităţi care susţineau amânarea achiziţiei de cărţi, alţii motivau cu sărăcia credincioşilor, iar alţii indicau pur şi simplu refuzul credincioşilor de a oferi bani pentru înzestrarea bibliotecilor.

Pe un ton cât se poate de ferm, Toma Păcală, protopop-aeseor al vicarului cerea în 1912 administratorului protopopesc al Beiuşului, Dr. Victor Fildan, să introducă din oficiu în bugetul fiecărei parohii suma de 10 coroane necesare bibliotecilor, pentru a evita în felul acesta orice fel de deviere în situaţii penibile.

După parcurgerea materialelor ilustrative pentru activitatea desfăşurată de forurile ecleziastice pe parcursul celor trei decenii analizate aici, pot fi conturate o serie de trăsături care au caracterizat implicarea acestora în procesul de emancipare culturală a populaţiei din Bihor. Esenţială rămâne consecvenţa cu care ele s-au bătut pentru cauza naţională. Dacă la început acţiunile demarate au fost mai stângace şi nu s-au bucurat întotdeauna de cea mai largă audienţă în sânul poporului de la sate, cu timpul acestea s-au perfecţionat şi au câştigat în consistenţă, reuşind ca în pragul secolului XX să înregistreze şi o serie de rezultate pozitive. Meritul este cu atât mai mare, cu cât, subliniem încă o dată, între nivelul de culturalizare a fruntaşilor români şi oamenii pe care erau chemaţi să-i instruiască se deschidea o prăpastie marcată în primul rând de înaltul grad de analfabetism atins de societatea rurală, alimentat şi de sărăcia cruntă în care se zbăteau majoritatea românilor.

Modul în care a fost percepută prezenţa bibliotecilor şcolare de către populaţia din satele şi oraşele bihorene, poate fi analizat în funcţie de reacţiile acesteia în raport cu iniţiativele de înfiinţare şi organizare a lor, promovate de preoţii din parohiile ortodoxe, dascăli sau intelectuali ai vremii. Astfel, rapoartele înaintate de preoţii ortodocşi ierarhiei Vicariatului Oradiei, pentru întreaga perioadă despre care vorbim, scot în evidenţă o gamă largă de reacţii manifestate de către credincioşi, mergând de la cele de respingere a ideii de constituire a unor astfel de aşezăminte şi până la atitudini de larg entuziasm.

Pentru o mai riguroasă descifrare a fenomenelor înregistrate şi pentru o cât mai corectă apreciere a motivaţiilor care au generat paleta de manifestări, în ecuaţie trebuie introduse toate elementele care au concurat la conturarea atitudinilor sesizate pe marginea procesului de geneză a fondului livresc rural.

De început vom prezenta reacţiile negative ale populaţiei, urmând să analizăm critic valabilitatea motivaţiilor invocate în rapoartele, referindu-ne aici la cauze ţinând de situaţia economică a localităţilor, dar şi la cele de natură umană, izvorâte în cele mai multe cazuri din nepăsarea sau neglijenţa parohilor sau a mirenilor.

Aşa de pildă, însuşi debutul activităţii de organizare instituţionalizată şi sistematică a organismelor de emancipare culturală a ţărănimii a cunoscut dificultăţi. Transpunerea în viaţă a programului de înfiinţare a „reuniunilor de cântări" şi a bibliotecilor a demarat anevoios. Printre piedicile ivite numărându-se, după cum spuneam, şi ignoranţa de care au dat dovadă o serie de preoţi. Raportul întocmit în iunie 1883 de către inspectorul Cercului Meziad, Elia Moga este edificator în acest sens. Acesta constata că „reuniuni de cântări şi biblioteca, ca să fie înfiinţatu în cutare parochie din acest inspectoratu, nici vorbă. Apoi cine le-ar fi înfiinţia pe aici, că nici

singuri preoţii şi învеţietorii, cu puţine escepţiune, nu şciu cântările, apoi bibliotecele, dacă li s-ar ţinea prelegeri mai multe dzile, apoi vomu pricepe că ce suntem".

De vină era în acest caz, nu atât lipsa de cultură a poporului, cât slaba pregătire a celor chemaţi să-l păstorească. Nu trebuie să omitem însă din calcul faptul că acţiunea se găsea într-o fază de pionierat. Totuşi, raportul este punctat şi de o notă de optimism, enunţată în finalul corespondenţei, unde inspectorul îşi exprima convingerea că printr-o activitate consecventă de lămurire a populaţiei ar putea aduce şi rezultatele scontate.

Chiar dacă în anii care au urmat situaţia s-a mai ameliorat, numărul bibliotecilor crescând încetul cu încetul, ameninţările venite din partea politicii de deznaţioanlizare dusă de guvernanţi au condus la luarea unor măsuri de accelerare a ritmului de proliferare a bibliotecilor în mediul sătesc.

În 8 mai 1908, vicarul episcopal Vasile Mangra s-a interesat, prin intermediul unei circulare înaintate protopopilor T. Păcală, A. Munteanu, V. Papp şi M. Popovici, de modul în care a fost dus la îndeplinire ordinul privitor la înfiinţarea unor noi biblioteci parohiale. Nicolae Oiescu, protopopul cercului Mecherechiu se plângea de lipsa mijloacelor băneşti necesare achiziţionării cărţilor. Se reuşise dotarea bibliotecilor numai în parohiile Berechiu, Cefa, Homorog şi Mecherechiu, în vreme ce în celelalte sate – după relatarea autorului – „nici începutul nu s-au făcut, din cauza că nu dispunem de mijloace". După părerea sa, principalul vinovat de această stare de lucruri ar fi fost *„poporul"* din comunele respective, care nu agrea ideea unor contribuţii suplimentare.

Situaţia pare paradoxală, parohiile din Tractul Mecherechiului fiind printre cele mai bogate din judeţ. Aici avem de a face cu un alt fenomen, care îşi va face simţită prezenţa şi mai târziu, anume tendinţa de apropiere a românilor din câteva sate de cultura maghiară. Este lesne de observat că s-au constituit biblioteci aproape exclusiv în satele care gravitau în jurul comunei Cefa, important centru economic românesc al protopopiatului, în vreme ce satele din jurul reşedinţei protopopiale, şi am nominaliza aici Jaca, Apateul, Ugre, Săcal etc., toate astăzi în Ungaria, erau racordate la reţeaua economică ungurească, mai apropiată. Graţie acestui status-quo, locuitorii lor nu vedeau necesară perpetuarea expresă a identităţii lor prin cultura livrească. Vom vedea mai târziu că nici întrebuinţarea limbii române nu li se va mai părea utilă.

Din aceeaşi zonă, protopopul Andrei Horvath informa Consistoriul în 1912, că întâmpină dificultăţi în acţiunea de înfiinţare a unor biblioteci, întrucât – subliniază acesta – „afacerea bibliotecilor fiind un lucru nou, numai cu greu înaintează".

Mai dificilă era situaţia în comuna Săcal, unde preotul sesiza că tineretul era „copleşit de duhul maghiarizării [şi] n-are voie să citească în românește", după care adaugă că „nici în ungureşte". Din aceste motive el susţinea ideea extinderii bibliotecii, care până la acel moment servise numai trebuinţelor parohiei.

Preotul Georgiu Pintea din parohia Mezopeterd (azi în Ungaria) comunica Consistoriului că în localitate sunt numeroşi ştiutori de carte, iar tineretul este chiar pasionat de citit. Cu toate că erau români, nu ştiau citi în limba maternă datorită lipsei de interes manifestat de învăţători, care „nu propune nici scriere, nici cetirea română". Din această pricină n-a fost posibilă constituirea bibliotecii. Nici preotul din comuna Darvaş (azi în Ungaria) nu izbutise înfiinţarea bibliotecii, în ciuda numărului mare de ştiutori de carte, din pricina nivelului ridicat de maghiarizare a populaţiei româneşti. „Tineretul – spunea acesta- ceteşte gazete şi novele ungureşti din biblioteca comunală şi din biblioteca Casinei ţărăneşti". Din păcate nu se putea prognoza o îndreptare a stării de lucruri, deoarece, se spune în raport, „tineretul, care limba maicei sale n-o pricepe, nare

lipsă de bibliotecă românească, astfel bibliotecă şcolară cu cărţi româneşti scrise, a se înfiinţa e superfluă".

Fenomenul maghiarizării nu era prezent însă numai în flancul vestic al judeţului, ci îşi făcuse simţită prezenţa şi spre interior. În comuna Hidişel populaţia se afla foarte aproape de maghiarizarea completă. „Întreg poporul este nesciuitor de carte – relata preotul Florian Hajoleu – afară de o cîţiva copii care sciu ceti, dar numai unguresce, pentru că învaţă în şcoala de stat, unde nu le este permis a învăţa limba română, afară de istoria biblică şi cathechism, dar numai [şi acelea] în două ore pe septemână. În ultimii şase ani numai – se plângea preotul – „abia am în şcoală 5-7 copii cari cetesc şi în limba română (...) ceea ce merge foarte greu", după care accentua asupra faptului că „biblioteca şcolară este dar tote [cărţile] sunt unguresci de cetit [dar] nu le ceteşte nimenea".

Ioan Beşan, preotul din comuna Sârbi, pe lângă faptul că „pruncii şciu numai unguresce", semnala şi atitudinea negativă a epitropului, care refuza să aloce suma de 10 coroane de la buget, chiar dacă aceasta era destinată expres pentru procurarea cărţilor.

Cele mai penibile situaţii au fost generate de atitudinile negative afişate tocmai de cei care trebuiau să aducă cultura în casele ţăranilor. În Suiug nu s-a putut înfiinţa biblioteca din cauza nepăsării învăţătorilor care s-au perindat pe la şcoala din sat. Preotul Mihai Caba sublinia faptul că toţi aceştia aveau „închinări spre patima beţiei", cu toate că „şapte dintre copiii cari sciu ceti mai bine, au mare plăcere de a ceti cărţi românesci". Preotul din Făncica, Gheorghe Petroviciu, a raportat Consistoriului în ianuaire 1913 că nu a reuşit achiziţionarea cărţilor necesare bibliotecii în ciuda faptului că învăţătorul a încasat câte 50 de fileri de la fiecare elev, acesta neputând justifica scopul în care a cheltuit banii.

Protoprezbiterul Tractului Tileagd, Alexandru Munteanu, descoperise că în parohiile păstorite de el banii alocaţi bibliotecilor fuseseră utilizaţi în alte scopuri. „Mă voiu convinge şi pe mai departe – spunea el în raportul transmis Consistoriului – câte şi ce fel de cărţi s-au procurat. Aceasta se va putea urma temeinic cu prilejul vizitărilor şcolare şi a examenului din anul curent".

În Săldăbagiu, preotul Anton Bica era certat cu învăţătorul Cosma în aşa măsură încât nu mai comunicau între dânşii. Situaţia trena negativ asupra iniţiativei de îmbogăţire a bibliotecii locale. Preotul din Criştior a reproşat eşecul învăţătorilor care nu şi-au dat interesul pentru organizarea bibliotecii. Cu sprijinul sătenilor adunase 10 coroane pentru dotarea bibliotecii, însă fără nici un rezultat. În Leleşti au fost adunaţi banii, dar nu exista şcoala. Ştirile din tractul Beliului scoteau la lumină faptul că bibliotecile figurau într-un plan secund al listelor de priorităţi ale parohiilor, sau reaua-voinţă a mirenilor. Protopopul Petru Sârb din Giriş a întocmit o dare de seamă asupra situaţiei bibliotecilor din jurisdicţia sa, care cuprindea 15 „comune bisericeşti". Se reuşise organizarea bibliotecilor numai în satele Cheşa, Chişlaca, Girişu Negru şi Petid. În celelalte localităţi populaţia nu-şi achita contribuţia, fie din cauza sărăciei, fie din nepăsare şi tot mai des „constrânsă numai de execuţie". Şi aşa, odată colectaţi, banii erau dirijaţi către asigurarea salariilor învăţătorilor.

Parohia din Agriş reuşise să cumpere numai trei cărţi în cursul anului *„Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul de Nicolae Bălcescu, Povestiri din copilărie de Boureanu şi Triumful crucii – povestiri creştine de Caion"*. Parohia din Archiş avusese norocul să primească 22 de cărţi de la „asociaţiune". Preotul Georgiu Molnariu din Beliu motiva neputinţa înfiinţării bibliotecii pe seama cheltuielilor mari ocazionale de edificarea şcolii confesionale, lucrare care absorbise toate fondurile băneşti. Preotul din Săldăbagiu adăuga alături de dificultăţile alimentate de conflictul avut cu învăţătorul satului şi pe cele generate de lipsa de interes a populaţiei pentru lectură. După cum relatează, oamenii invocă diverse pretexte pentru a ocoli cititul. În

corespondenţa cu Consistoriul, preotul se plângea că „voie de cetit, atât bătrânii cât şi tineretul nu are; ziua zic că umblă la lucru, vara, seara se culcă; iarna, iar, ziua la lucru, seara pe la babe, sau cum e zicala – pe la şezătoare-, apoi duminica la joc (danţ), apoi la birt."

În coordonate asemănătoare se încadra şi descrirea făcută de Alesandru Mărcuşiu, preotul din MargineDupă cum reiese din inventarul bibliotecii, anexat corespondenţei, preotul şi învăţătorul comunei şi-au dat sârguinţa a o dota cu un număr cât mai mare de opere. Aceasta dispunea de două fonduri de carte, cel şcolar, cu 38 de lucrări şi „biblioteca tineretului şi diverse" cu 24 de lucrări.

Dacă în cazul factorilor de natură umană, soluţionarea pozitivă a situaţiilor nu reprezenta o dificultate, în cazul celor economici rezolvarea necesita implicarea autorităţilor, în sensul adoptării unor proiecte de eliminare a sărăciei. Este posibil ca tocmai menţinerea unui standard de viaţă scăzut în zonele compacte româneşti să fi reprezentat unul dintre punctele strategiei politicii de maghiarizare. Lipsa acută de fonduri băneşti din partea populaţiei din aceste locuri atrăgea după sine neputinţa edificării şcolilor confesionale româneşti şi bibliotecilor care le însoţeau, în consecinţă analfabetismul. Ori o asemenea vacanţă intra în conflict cu prevederile legii învăţământului, care automat reclama concursul statutului pentru înfiinţarea unor şcoli cu predare în limba maghiară.

În ciuda dificultăţilor cu care au fost confruntaţi în parohiile peste care păstoreau, o serie de preoţi au reuşit să-şi îndeplinească cu succes misiunea de a înfiinţa biblioteci confesionale. Exemplul lor este încă o dovadă a veridicităţii zicalei populare care spune că „omul sfiinţeşte locul". Nu mai puţin adevărat este şi faptul că aceste succese au fost înregistrate în comunele bogate, în special în cele de câmpie, care dispuneau de pământ roditor, principalul capital economic al lumii rurale. Aşa era Parohia din Sânicolau Român, care făcea parte din categoria celor avute, satul fiind aşezat în Câmpia Oradiei, foarte roditoare. În plus oamenii se îndeletniceau cu grădinăritul, activitate care le aducea importante foloase. Chiar dacă în anul 1907 nu se putuse înfiinţa biblioteca, credincioşii având cheltuieli mari cu ridicarea casei parohiale, în anul următor cumpăraseră şi dăruiseră mai multe volume pentru înzestrarea ei. Printre ele era amintită o „evanghelie-lux în preţ de 180 coroane". De asemenea, a fost colectată şi suma de 10 coroane, utilizată pentru abonamente la „foaia oficioasă – Biserica şi şcoala".

În august 1909 Toma Păcală înştiinţa Consistoriul că pe parcursul anului a depus eforturi pentru înfiinţarea unor noi biblioteci, precum şi pentru sporirea patrimoniului livresc a celor deja existente, în ciuda „anului vitreg". Erau nominalizate bibliotecile parohiilor din Mierlău, Oradea şi Vecheed, azi în Ungaria, care-şi reuşiseră achiziţionarea mai multor cărţi. (An DJ Bh, *Fond Parohia Ortodoxă Română Oradea*, dosar 287/1882-1183, f. 23.)

În satul Ciutelec funcţiona o şcoală încă de prin 1850-1851, despre care se spunea la 1859, că se află într-o stare bună. În 1885 se construieşte un nou local al şcolii confesionale din Ciutelec, după cum se consemnează şi în *Schematismul* din 1909. (Ioan Marin Mălinaş**,** Oradea,1997). Cunoaşte o existenţă îndelungată, iar după 1918 devine şcoală de stat.

În câteva dintre vechile biserici ortodoxe se regăsesc unele cărţi de cult tipărite în centre unite. Astfel, la biserica din Chiribiş, care a rămas orotodoxă, se găsesc cărţi tipărite la Blaj. În biserica din Ciutelec şi Popeşti sunt cărţi tipărite la Sibiu sau Bucureşti. Aceasta dovedeşte că parohiile Ciutelec şi Popeşti, deşi s-au unit cu Roma, totuşi legăturile lor cu vechile centre ortodoxe din Bihor nu a încetat.

Rezultatele pozitive au fost înregistrate şi în comuna Girişu de Criş. Preotul Romul Mangra anunţa cu bucurie că 12 credincioşi frecventau periodic biblioteca parohială. Apetitul pentru citit al oamenilor a sporit după ce parohul a popularizat lucrarea „Călăuza creştinului",

citind pasaje din carte în mai multe duminici, după terminarea liturghiei „poporului adunat la Sfânta biserică (...) lucruri folositoare şi trebuinţă pentru fieştecarele creştin, ca să le ştie”. Printre parohiile de frunte se număra cea din Voievozi. Biblioteca de aici număra 145 de lucrări, iar în privinţa frecvenţei cititorilor, preotul raporta cu mîndrie cifra de 52 de persoane care împrumutaseră 112 cărţi.

Eforturile Mitropoliei de a introduce metode noi de organizare a bibliotecilor au început să dea roade în anul 1913. Către sfârşitul anului Consistoriul orădean a cerut întocmirea unor dări de seamă, pentru a analiza modul în care au fost transpuse în viaţă recomandările sale. Preotul Traian Milea din Călugări cumpărase romanul „Quo Vadis Sienkievics” şi lucrarea „Cuvântări la Sfântul botez, cununii şi înmormântări de Petru Popa”. Acesta se arăta dispus să facă şi alte achiziţii şi cerea sfatul superiorilor săi în privinţa acelor „opuri care să le poată ceti şi prin care că se poată recrea şi întări sântul religios al parochienilor ştiutori de carte, cărora – sublinia el – nu le-ar cădea cu greu jertfa pentru biblioteca parochială”. Doritori de carte erau şi credincioşii din Drăgăneşti, unde existau 25 de cititori. Ei primeau lunar broşuri de la „Asociaţiune” şi tot prin intermediul ei cumpăraseră 10 exemplare din lucrarea „Îngrăşarea pământului” scrisă de A. Cosciuc. Parohia din Săud avea banii adunaţi, dar nu primise dispoziţie decât pentru cumpărarea „protocoalelor congresului şi sinodului” nu şi pentru cărţi şcolare.

După cum era şi firesc, parohia oraşului Beiuş înregistra o situaţie bună, comparativ cu satele plasei. Puterea economică a localităţii şi-a pus amprenta şi asupra conţinutului bibliotecii care număra 60 de titluri. Trebuie să remarcăm că prezenţa unui mitropolit născut în părţile Beiuşului a influenţat benefic toate comunele vecine cu satul său de baştină, nu numai în privinţa dezvoltării şcolilor şi bibliotecilor de aici, ci şi în mobilizarea populaţiei în vederea edificării unor noi lăcaşuri de cult în satele respective.

Pentru românii din Bihor, care au suportat secole de-a rândul dominaţia străină, accesul la carte a fost mult mai dificil, deşi a existat o apetenţă reală pentru aceasta. Intelectualii români au conlucrat pentru întemeierea de biblioteci, în aşezările mai importante din judeţ, cum au fost Oradea şi Beiuş, dar şi în localităţile rurale, unde era resimţită lipsa de carte şi presă românească. Bibliotecile înfiinţate în judeţ, stăteau la dispoziţia membrilor lor, şi nu numai. Unele aveau caracter închis şi erau, de cele mai multe ori, specializate pe anumite domenii. Dar, în cea mai mare parte, bibliotecile au avut un fond considerabil de carte şi presă pentru a satisface setea de cultură, de carte şi lectură a românilor aflaţi pe teritoriul judeţului Bihor.

Bibliografie

BULUŢĂ, Gheorghe, *Scurtă istorie a bibliotecilor din România*. Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2000.

FAUR, Viorel, *Contribuţii la cunoaşterea istoriei Bihorului*, Oradea, 1970, 111p. cu portr. şi facs.

FAUR, Viorel, *Contribuţii la istoricul bibliotecilor româneşti din Crişana (1830-1940)*, Oradea, Fundaţia Cele Trei Crişuri, 1995, 164p.

FAUR, Viorel, *Cultura română din Bihor. 1849-1918*, Oradea, Fundaţia Culturală: Cele Trei Crişuri, 1992, 187 p.

MĂLINAŞ, Ioan Marin, *Satul şi biserica din Ciutelec-Bihor. File de monografie,* Oradea, Editura Mihai Eminescu, 1997.

TOMESCU, Mircea, *Istoria cărţii româneşti de la începuturi până la 1918*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, 216 p.

TURC, Lucia, *Istoriografia privind bibliotecile româneşti din Transilvania (1850-1918)*, în: Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Historia, LXV, 1-2, 2000, p. 86-100.

VARTOLOMEI, V., *Mărturii culturale bihorene,* Cluj, 1944, 310p.

ARHIVE

Arhivele Naţionale- Direcţia Judeţeană Bihor

1. *Fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*
2. *Fond Protopopiatul Ortodox Oradea*
3. *Fond Protopopiatul Ortodox Beiuş*
4. *Fond Protopopiatul Ortodox Lunca*
5. *Fond Protopopiatul Ortodox Marghita*
6. *Fond Protopopiatul Ortodox Tinca*

LATE ENEOLITHIC ON THE TERRITORY OF ROMANIA: FEATURES OF THE ARTIFACTS OF THE CULTURAL GROUP WITH NON-PAINTED CERAMICS

Ioana-Iulia Olaru
Lecturer, PhD, "G. Enescu" Arts University, Iași

Abstract: The present study stops at a less representative aspect of the art of Late Eneolithic, that is of the cultural group with non-painted ceramics. In a period in which the painting of ceramic pots in different colours and even of small statues was an important ornamental and distinctive solution, it is interesting to notice what possibilities of solving the decoration of the artefacts' surfaces are left for the few cultures without painting, which have left us not only pottery, but also small art and also something important for this period, metal artifacts.

Keywords: consecration, orant, en bec d'oiseau, en violon, au repoussé

În a doua perioadă eneolitică (Eneoliticul dezvoltat) (4 600/4 500 – 3 800/3 7000 î.Hr.)[1], agricultura ajunge la un înalt grad de dezvoltare, precum și creșterea animalelor. Viața spirituală este axată în continuare pe cultul fertilității și fecundității, dar alături de idolul feminin apare și cel masculin și chiar cuplul divin. Inhumația rămâne ritul funerar dominant, dar se practica și incinerația.

Eneoliticul dezvoltat este perioada în care activitatea creativă a omului atinge apogeul. Ariile teritoriale ale culturilor se lărgesc acum, se diferențiază, iar culturile sunt mai evoluate, apărute fiind pe baza fondului anterior. În această perioadă – marcată de două mari categorii ceramice: culturile cu ceramică pictată cu grafit (**Gumelnița**, **Sălcuța**) și culturile cu ceramică pictată cu diferite culori (**Petrești**, **Cucuteni**) – ambele pictate[2] – apare un grup ceramic deosebit

[1] N. Ursulescu, M. Petrescu-Dîmbovița, D. Monah, Partea I *Preistoria*, Cap. II. *Neo-eneoliticul*, Mircea Petrescu-Dîmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor,* vol. I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.146

[2] **Gumelnița** – după stațiunea de pe un deal cu același nume de lângă Oltenița (jud. Ilfov) – este o cultură răspândită în Muntenia, nord-estul Olteniei, Dobrogea, sudul Moldovei, Republica Moldova, Ucraina, estul Bulgariei; constituită pe fondul culturilor Boian și Hamangia, ea va contribui la formarea aspectului Stoicani-Aldeni. **Sălcuța**, denumită după o localitate din jud. Dolj, cuprinde Oltenia, sud-estul Banatului, nord-vestul Bulgariei, nord-estul fostei Iugoslavii și este o cultură constituită pe fondul culturii Vinča târzii. **Cultura Petrești**, după localitatea de lângă Sebeș (jud. Alba), este răspândită în centrul și sud-vestul Transilvaniei, Banat; aspectul Turdaș și poate cultura Dimini din nordul Greciei (Thessalia) stau la baza formării culturii Petrești, care, la rândul ei, a avut un rol în geneza ceramicii pictate pre-cucuteniene și cucuteniene. Apărută în centrul și în vestul Moldovei, pe fondul culturilor Precucuteni, Gumelnița și Petrești, **Cucuteni,** de fapt, cultura Ariușd-Cucuteni-Tripolie, numită astfel după localități eponime, din jud. Covasna și din jud. Iași, la care se adaugă și un oraș din Ucraina, este răspândită în toată Moldova, sud-estul Poloniei, sud-estul și centrul Transilvaniei, nord-estul Munteniei, precum și în afara granițelor țării noastre, până la Nipru. **Grupul Suplac** (după stațiunile de la Suplacu de Barcău, jud. Bihor), din nord-vestul Transilvaniei, apare pe fondul ceramicii pictate din Neoliticul dezvoltat. De menționat pentru ceramica pictată, dar cu deosebiri tehnice (pictură crudă) este și **complexul Sălcuța IV-Băile Herculane-Cheile Turzii-Hunyadihalom** (în Oltenia, Banat, Crișana, Transilvania), apărut ca o sinteză între triburile grupului cultural Cernavoda I, Bodrogkeresztúr și cu influențe ale Bronzului timpuriu dinspre sud (din Sălcuța IV va deriva cultura Coțofeni din

tocmai prin absența acestei caracteristici importante a decorului: pictarea: culturile cu ceramică nepictată, cu elemente de origine est-central europeană și nord-pontică. **Românești-Tiszapolgár**, numită după descoperirile din Peștera Românești, com. Tomești (jud. Timiș) și după o localitate din Ungaria, este răspândită în centrul și în sud-vestul României, estul Ungariei, Ucraina, sud-estul Slovaciei. S-a constituit pe fondul anterior al culturii Tisa, precum și al grupurilor Iclod și Suplac. **Gornești-Bodrogkeresztúr** – după localitatea Gornești (jud. Mureș) și un sat în Ungaria – aparține interiorului Transilvaniei și este constituită pe fondul culturii Românești-Tiszapolgár. **Cernavoda I** – după așezările de pe Dealul Sofia, orașul Cernavodă – este răspândită în Dobrogea, sudul Olteniei, nord-estul Munteniei, sudul Moldovei, nord-estul Bulgariei; **Decea Mureșului** – numită după localitatea cu același nume (jud. Alba) – ocupă centrul Transilvaniei. Ambele aceste ultime două culturi au luat naștere pe baza unui aflux de populație de origine răsăriteană, același ca și în cazul culturii Cucuteni.

VASELE CERAMICE

În general, ceramica celei de-a doua perioade a Eneoliticului cunoaște o mare dezvoltare, mai ales în ceea ce privește tehnica producerii vaselor: metodei răsucirii sulurilor de lut adăugându-i-se și procesul de rotație (disc, turnetă sau roată – acesta din urmă folosit din cultura Cucuteni A-B). Se generalizează cuptoarele închise, cu reverberație (cu ardere indirectă, dirijată), cu camere diferite (pentru foc și pentru coacerea vasului), despărțite printr-un grătar perforat – ceea ce creștea nivelul tehnicii: cu pastă omogenă, prin care se obțin vase rezistente[3]. Nivelul superior al olăriei denotă apariția specializării unor meșteșugari în cadrul comunității.

Pe acest fond de amploare tot mai crescută din punctul de vedere tehnic, dar mai ales artistic al ceramicii, culturile cu ceramică nepictată se disting prin particularități care țin de o simplitate mai puțin a formelor, noi și elegante, unele dintre ele, de o mare diversitate oricum, și mai mult a decorului, care, în absența picturii, sărăcește.

Cultura Românești-Tiszapolgár. Ornamentarea ceramicii este simplă și săracă, nesemnificativă artistic. Formele sunt complexe și articulate (predomină vasele zvelte, cu picior înalt), iar în decor, perforațiile și proeminențele perforate sunt caracteristice, continuându-se tradiția decorului textil; în schimb, decorul pictat dispare[4]. Un exemplu este un vas de la Ciumești (jud. Satu Mare), cu 4 picioruțe, cu două torți verticale; două șiruri paralele de gropițe ornamentează vasul pe umăr, corpul fiind acoperit de grupe de liniuțe oblice incizate, separate de benzi late, nedecorate, alcătuindu-se un joc vivace, original. Tot de la Ciumești provine și o fructieră de 30cm înălțime (vas de ofrandă) cu picior ajurat și cu grupuri de proeminențe perforate, precum și vasul piriform de 40,4cm înălțime, cu picior evazat și gât înalt și evazat și acesta, cu decor cu proeminențe dispuse axial pe umărul vasului, zona de întâlnire dintre umăr și corp fiind profilată ușor[5]. Ornamentate cu proeminențe simple, conice, neperforate sau semisferice, cilindrice neperforate, precum și cu *proeminențe-cioc* (*de pasăre*) perforate (apucători verticale alveolate) sunt și fragmentele din așezarea de la Valea Timișului – *Rovină*,

Bronzul timpuriu). Cf. Dinu C. Giurescu, *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981, p.24; N. Ursulescu et al., in Mircea Petrescu-Dîmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.154, 158

[3] N. Ursulescu et al., in Mircea Petrescu-Dîmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.147

[4] Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980, p.62-63

[5] *Ibidem*, p.89

aici, un alt tip de decor fiind cel realizat prin grupuri de puncte rotunde, mai mari sau mai mici, puternic adâncite pe corpul vaselor, ca și pe *proeminențele-cioc*[6].

Cultura Gornești-Bodrogkeresztúr. Apar noi forme (*vase de lapte*), dar sărăcăcioasă este și ornamentarea acestei culturi, în care predomină același decor care imită țesătura și împletitura, excizată[7], cu fond haşurat și încrustat cu alb[8]. Două exemple mai importante pot fi amintite. Un vas de la Târgu Mureș are un decor alcătuit dintr-o serie de benzi înguste unghiulare, la care se adaugă o rețea din linii paralele incizate care se întretaie în cruciș. Un fragment găsit la Deva are un decor asemănător cu cel al vasului de la Ciumești, dar mai puțin simetric, cu linii oblice încadrate în dreptunghiuri, iar alte fragmente au motive în scară, de influență Petrești: benzi din câte 3 linii paralele, înguste, secționate în unghi drept de alte linii incizate paralel, benzile și spațiile dintre ele fiind ornamentate cu șiruri de gropițe.

Grupul cultural Cernavoda I. Ceramica modest ornamentată a grupului cultural Cernavoda I nu primește deloc influență gumelnițeană (ci nord-pontică). Caracteristică este pasta amestecată cu scoici pisate, arsă oxidant slab[9]. Predomină impresiunile cu șnurul în pasta moale, înainte de ardere[10], motivele (din care lipsește spirala) sunt geometrice rectiliniare. Ornamentele în relief sunt în forma canelurilor orizontale, a șirurilor de mici proeminențe sub buză, împunse din interior. Ambele aceste tipuri se găsesc și în cultura Cucuteni C, deci probabil au fost aduse de la răsărit de triburile care au creat această grupă ceramică, cât și de cele care au pătruns la Dunărea răsăriteană și au creat grupul cultural Cernavoda I. O cupă amplă și adâncă de la Cernavodă dobândește valoare estetică datorită formei elegante, proporționate, ușorului lustru. Iar un vas cu corp carenat și cu proeminențe perforate orizontal (probabil o ploscă) provine de la Ulmeni (jud. Ilfov). Un exemplu aparte este un vas de la Ulmeni – Tăușansa, cu proeminențe organice pe tot corpul, dar și decor pictat cu grafit și cu linii albe (împrumut gumelnițean).

Grupul cultural Decea Mureșului. În această ceramică, formele se disting prin eleganță: cești cu două torți supraînălțate, vase cu corp bombat și cu gât înalt[11].

PLASTICA MICĂ

În Eneoliticul dezvoltat, reprezentările nu mai sunt acum exclusiv feminine, ci, o dată cu amplificarea rolului bărbatului în societate, se va impune conceptul forței virile a creației – potențându-l pe cel al femeii-mamă dătătoare de viață. Astfel încât apar treptat – și nu în aceeași proporție (dar se vor înmulți) – și figurinele masculine, cele în forma taurului (sau doar a bucraniului, chiar numai a coarnelor de consecrație, dar treptat și cu înfățișare antropomorfă) și apoi și idolii androgini (reprezentări ale cuplului divin), în care poziția principiului masculin este una secundă, de subordonare.

Scopul acestor statuete era cel de obiecte de cult în cadrul practicilor magico-religioase. Cel mai posibil să fi fost idoli, dar cel puțin amulete apotropaice unele dintre ele erau: ne-o spune dimensiunea lor mică, dar și schematizarea tipologică. Oricum, concepte ca fertilitatea, fecunditatea, maternitatea aveau foarte largă răspândire în rândul populațiilor de agricultori și

[6] Marian Gumă, Richard Petrovszky, *Noi descoperiri eneolitice timpurii în zona Caransebeșului*, in *Tibiscus*, *****, Timișoara, 1978, p.100

[7] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.63

[8] L. R. in Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roşu (coord.), *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p.63, s.v. *Bodrogkeresztúr, cultura*

[9] R. F., L. R. in Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*,, p.97, s.v. *Cernavoda*

[10] Ion Miclea, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978, p.23

[11] Vasile Drăguț, *Arta românească*, vol. I, *Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, București, Ed. Meridiane, 1982, p.24

crescători de vite ale Neoliticului. Preponderența figurinelor feminine (în plus, și modelate după canoane) ne demonstrează în primul rând că ele nu sunt simple jucării, ci simboluri ce ajută în înțelegerea complexității vieții religioase a timpului. Întruchipează pe Marea Zeiță creatoare a vieții, redată în ipostaza Mamei Universale, asimilată cu glia roditoare[12]. Figurinele masculine, mai rare, îl reprezintă pe acolitul necesar perpetuării vieții (principiul secund) (a cărui frecvență uneori crește, fiind găsit în număr mai mare în unele așezări, în cazuri de schimbare a mentalităților); acesta are, în general, dimensiuni mai mici. De altfel, și multitudinea de gesturi în care sunt reprezentate personajele antropomorfe (brațe întinse lateral sau ridicate în sus, în poziția orantei, brațe în cruce pe piept sau pe abdomen, ori cu o mână ținând cotul celeilalte, care sprijină bărbia, uneori chiar cu picioarele îndoite în dansuri ritualice, ca la statueta din perioada de tranziție de la cultura Boian, reprezentând un personaj masculin, găsită la Ipotești, în vestul Munteniei[13]) ridică o serie de interogații asupra existenței și complexității sentimentelor religioase ale timpului. Mesajul (meditație, intermedieri – orantele – între oameni și zeitatea principală, dansuri ritualice, cultul fertilității) care transpare este cu atât mai elocvent cu cât se folosește un minimum de mijloace artistice, foarte puternice însă, nerecurgându-se nici la realism, nici la o rigoare prea mare, fapt ce ar fi diluat forța mesajului urmărit.

De altfel, și statuetele de animale, cornute sau nu, au legătură tot cu practicile și cu superstițiile prin care se dorea asigurarea sănătății și înmulțirii animalelor domestice sau, în cazul reprezentărilor animalelor sălbatice, succesul la vânătoare.

În acest cadru general, al unui apogeu al plasticii mici, statuetele grupului cultural cu ceramică nepictată care au ajuns până la noi sunt doar cele aparținând **grupului cultural Cernavoda I**. În puțina sa plastică mică, se disting figurinele din lut cu rochie în formă de clopot și cele cu capul plat, decorate cu un șir de împunsături pe margine. Modelate așezat, aceste reprezentări sunt feminine (sânii fiind modelați în relief). Altele au influență gumelnițeană, cu nasul *en bec d'oiseau*. De amintit o statuetă mare din os provenită din așezarea de la Oltenița – Renie, care reproduce statuetele gumelnițene tot din os, cu corp aplatizat, dreptunghiular, gât lung și găurele ce o străpung pe margine.

Plastica zoomorfă este reprezentată de un sceptru în formă de cap de cal din mormântul de la Casimcea: o figurină stilizată din calcar alb-gălbui, cu urechile, ochii și elementele de harnașament redate într-un stil vivace[14].

ARTA METALELOR

În această a doua perioadă eneolitică, în ceea ce privește artefactele din metal, se fac pași înainte în folosirea aramei – fapt vizibil și în ceea ce privește formele (topoare-dălți, precum și forma inițială a toporului-ciocan, cu brațele dispuse cruciș și cu gaură transversală pentru mâner)[15], cât și în tehnica de turnare (în tipare simple sau bivalve)[16], ceea ce a dus și la sporirea dimensiunilor. Se folosesc și obiecte din bronz (obținut prin metoda veche a aliajului de aramă și arseniu). La început, s-au produs unelte: topoare, securi și alte piese diverse provenite din descoperiri izolate și din depozite și mai rar din așezări și morminte; spre sfârșitul Eneoliticului,

12 D. Monah, *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneolitică*, in Mircea Petrescu-Dîmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.170

13 Eugen Comșa, *Gesturi redate de figurinele neolitice din sudul României*, in *Acta Musei Napocensis*, 33, 1996, Cluj-Napoca, p.194

14 Ion Miclea, *op. cit.*, p.24

15 N. Ursulescu et al., in Mircea Petrescu-Dîmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.146

16 *Ibidem*, p.146

producția obiectelor din aramă a scăzut (în culturile Cucuteni A-B, Sălcuța târzie, Cernavoda I[17]). Apar și primele podoabe din aur (în culturile Gumelnița, Cucuteni, Bodrogkeresztúr)[18], fapt ce dovedește evoluția metalurgiei și relevă începutul ierarhizării unei societăți guvernate de elite.

Cultura Gornești-Bodrogkeresztúr își adaugă artefactele ei din metal celorlalte două culturi ale Eneoliticului dezvoltat care ne-au lăsat piese relativ importante în domeniul prelucrării metalului (Gumelnița și Cucuteni).

Deși măsoară peste 30cm înălțime și cântărește peste 750g, *Marele pandantiv* din placă de aur din tezaurul de la Moigrad urmează aceeași linie a idolilor *en violon*: un disc trapezoidal cu o gaură în mijloc, cu o prelungire trapezoidală perforată superior de 4 găurele simetrice. Decorul constă în două proeminențe destul de mari (sânii?)[19] deasupra găurii centrale; cele 4 perforații serveau fixării (aplică?[20]). În schimb, alte piese (tot aplice) se înscriu în tipul *idolilor cu brațele în cruce*: de dimensiuni mici (dar mai mari decât idolii *en violon* din metal ai celorlalte culturi: 8,5 – 9,7cm). Au formă de cruce (*de pasăre*?[21] de T?[22]), capetele (laterale și cel de jos) terminându-se cu câte două volute răsucite în direcții contrare; două dintre ele sunt decorate cu două proeminențe *au repoussé*, înconjurate cu cercuri din puncte (sânii)[23] și au capul doar indicat printr-o frângere a conturului superior[24] și două perforații (ochii); cealaltă are capul înalt, cu tija gâtului lățită[25]. Două piese conice din aur au fost găsite în necropola de la Urziceni-*Vamă* (jud. Satu Mare); la bază, foița a fost îndoită în interior (măsoară 2,1 și 1,9cm în diametru)[26].

Deși nivelul său calitativ nu se ridică la înălțimea ceramicii culturilor eneolitice care folosesc pictura pentru ornamentare, elementul creativ constă în cazul grupului cultural cu ceramică nepictată tocmai în repunerea în discuție a unor soluții inovative de obținere a decorului unor obiecte valoroase pentru noi cei de acum în lipsa ornamenticii pictate: perforația, incizia, excizia, proeminența, adâncitura, încrustația, pe linia imitării decorului textil, dar și cu alte influențe. De diverse influențe este și puțina plastică mică rămasă; în schimb, arta metalelor ne-a lăsat piese importante din aur, care se ridică la nivelul celor gumelnițene și cucuteniene (dacă nu chiar le surclasează).

BIBLIOGRAFIE

CĂRȚI

Drăguț, Vasile, *Arta românească*, vol. I, *Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, București, Ed. Meridiane, 1982

Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică în România*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1974

[17] *Ibidem*
[18] *Ibidem*, p.147
[19] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.88
[20] *Ibidem*
[21] *Ibidem*
[22] Manuela Wullschleger (ed.), *L'art néolithique en Roumanie*, Napoli, Arte'm, 2008, p.134
[23] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1974, p.269
[24] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.88
[25] *Ibidem*, p.88
[26] C.V. in Rodica Oanță-Marghitu, *Aurul și argintul antic al României*, catalog de expoziție, Râmnicu-Vâlcea, Ed. Conphys, 2014, p.193

Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roşu, Lucian (coord.), *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980

Giurescu, Dinu C., *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981, p.24

Miclea, Ion, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978

Miclea, Ion, Florescu, Radu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980

Oanță-Marghitu, Rodica, *Aurul și argintul antic al României*, catalog de expoziție, Râmnicu-Vâlcea, Ed. Conphys, 2014

Petrescu-Dîmboviţa, Mircea, Vulpe, Alexandru (coord.), *Istoria românilor,* vol. I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010

Wullschleger, Manuela (ed.), *L'art néolithique en Roumanie*, Napoli, Arte'm, 2008

ARTICOLE

Comșa, Eugen, *Gesturi redate de figurinele neolitice din sudul României*, in *Acta Musei Napocensis*, 33, 1996, Cluj-Napoca, p.191-208

Gumă, Marian, Richard Petrovszky, *Noi descoperiri eneolitice timpurii în zona Caransebeșului*, in *Tibiscus*, *****, Timișoara, 1978, p.97-114

PRESCRIPTIONS FOR LIFE. AN ANALYSIS OF MEDICALIZATION PROCESSES AND SOCIAL CONTROL FROM A COMMUNICATIVE PERSPECTIVE

Marius-Adrian Hazaparu
Lecturer, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The present paper aims to analyse the medicalization processes in its role as a high-profile theme of the contemporary society, as it is being linked to developments in various fields such as science (biomedicine, cloning, genetically modified organisms), technology (new genetic biotechnologies, nanotechnologies) and communication. We are interested in identifying the social mechanisms that lead people to give a medical approach to those aspects of their lives that normally are unrelated to medical phenomena, and therefore studying, from a communicative perspective, the interactions between actors involved in the medicalization of life. We explore the topic using the SWOT analysis as a tool to (a) identify weak and strong points of such processes, and (b) evaluate the threats and opportunities incurred. The analysis reveals that medicalization can lead to undesired stratifications within a society, marginalization, and "patologization of existence". On a positive note, it can enhance the patient – doctor relation when the communication processes between the actors involved (medical care institutions, pharmaceutical industry, mass-media, administrative and political authorities, and surveillance organizations) are improved.

Keywords: communication, medicalization, risks, benefits, social control.

Introduction

Imagine this: you, sitting in a very comfortable armchair, listening to an audio-book, with an inspiring e-cigarette at hand, sipping from a cup of Ginkgo biloba tea... Now imagine this: you, sitting in a very comfortable armchair (because your physio-kineto-therapist told you to do so and only so to keep under control your scoliosis), listening to an audio-book (because you are afraid that, at your forties, too much reading might deteriorate your sight), with an inspiring e-cigarette at hand (both because you are desperately trying to give up smoking and because you naively still believe that smoking will inspire you to write something down for your future novel), sipping from a cup of Ginkgo biloba tea, that plant believed to have amazing effects on your memory and concentration capacity that they promote on TV and that your GP confirmed to be having nootropic properties, and recommended it to you, "just in case". This is far from a futuristic scenario and may be fictional only on paper, but not as disturbing as the reality it hints at: the medicalization processes and their impact on health issues, illness management, and the construction of social life in the current society.

Theoretical background

One of the most popular definitions for the concept of medicalization belongs to Peter Conrad, who described it in his article "The Discovery of Hyperkinesis: Notes on the Medicalization of Deviant Behaviour" as a process of "defining behaviour as a medical problem

or illness and mandating or licensing the medical profession to provide some form of treatment for it" (Conrad, 1975: 12). We have to pay particular attention to the idea that when talking of the medicalization of life we refer to variety of phenomena once belonging to fields like education, religion, human anatomy, or economy (fields generally unrelated to Medicine and medical approach) that have been redefined and treated like medical phenomena. In fact, we are talking about a change in the perception of both professionals and lay people regarding aspects of everyday life, by making them part of the medical care process: menopause, pain, unemployment, sadness and other non-pathological moods are just some examples of medicalization processes that could lead us, as Spanish journalist Pérez Oliva points out, to develop hypochondriac attitudes (Pérez Oliva, 2009: 7-8). But after all, how did we get here?

One important aspect of medicalization is its connection to the progresses registered in the (post)-modern society: progress of science (biomedicine, cloning, genetically modified organisms, etc.), progress of technology (new genetic biotechnologies, nanotechnologies, etc.), and progress of communication (a globalized interconnected world, from which notions like centre and periphery have disappeared or have been stripped of their common meaning, others, like proximity, have changed their meaning; wireless and satellite communication, sophisticated mobile technologies, iPads, etc.). It is in this new socio-cultural (but moreover economic and political) environment, where the post-modern citizen was brought up. He was designed as a well-informed individual, up-to-date with all the new technologies available out there, very concerned with and really determined to invest in his well-being. Thus, this new citizen has engaged himself in a quest for self-comfort, aiming at living as long as possible, in the best shape and with the best help, as he is aware of the technology advances available and all the progress registered in genetics field and others. He is the medicalized individual, obsessed with the chimera of a perfect health. "The irony of this development is that the goal of a perfectly healthy population – bodies that are 'natural' and unmedicalized – can only be achieved by the individual internalization of a totally medicalized view of life" (Nye, 2003: 119). We are assisting today to a "patologization of the existence", as Gori and Volgo describe the process of social life medicalization (Johanne Collin and Jacob Suissa, 2007: 26). But this individual prototype could not have gone this far without the tacit or explicit participation of other actors equally or even more responsible for what medicalization means today. Consequently, we believe that a brief introduction of these actors is necessary, since our intention here is to apply a SWOT analysis on how the doctor – patient relationship has evolved towards medicalization, due to visible or less visible negotiations between the actors involved in such processes: scientific community, pharmaceutical industry, mass-media (PR, advertising and journalism), physicians community, governance and non-governmental institutions (surveillance communities). Normally, the most frequent and visible encounters are those between patients and doctors, so they represent the two main sources for medicalization. As Soledad Márquez and Ricard Meneu stressed out, "the physicians are the main medicalization agents. (...) Without their participation, the other actors of medicalization will not be able to get the desired demands for their offers" (Soledad Márquez and Ricard Meneu, 2007: 73). Further on, a negotiation machine is set up: physicians can engage in collaborations with both researchers and pharmaceutical industry, depending on the interests involved. For example, the rationale behind the construction of some new drugs could be explained by the links that individual researchers or investigation groups establish with representatives of the pharmaceutical industry. Of course, in this negotiation process, media, as one of the most efficient tools for the public understanding of science, cannot be left aside. But sometimes, advertising jumps in, and the media promote specific drugs or cover more extensively

certain "scientific discoveries", or even use directly the voices of doctors who are in positions of leadership to deliver targeted messages to specific social groups. As a result of advertising campaigns, and with involvement from medical staff, lay people could easily fall into medicalization routines not even being aware of it.

Since lay people cannot get into direct contact with the scientific community, there is always a mediator in need, and usually this role is played by media organizations, although the governance (local or central authorities, public administration) could also play an important part. Mistrust in political authorities has determined people to put their hopes and believes into what their physician will tell them in terms of what is good or bad, what is recommended or not. Still, many of the decisions and choices people make are strongly based on self-assessments of what they see, hear, like, dislike, believe, accept, reject, etc. The main point here is that, basically, the processes of medicalization (treating as medical condition aspects of life never before part of the medical intervention) are justified by the evaluations or interpretations people make in terms of the risks and benefits they see in the observed reality. From this perspective, different forms of medicalization have appeared as a consequence of the recent growth in number of physicians or persons with medical competences, observed changes in the demographic structure of the society (especially the processes of ageing), the multiplication of therapeutic practices (focused on prevention) to the detriment of pathologic practices (based on treatment), and also the extension of medical competences into fields unrelated with medicine and healthcare issues: school failure, sexuality, marital problems, psychiatric expertise, birth and death, menopause, etc. (Poulain, 2002: 192-193).

Using the risks and benefits model that lay people appeal to in order to assess what affects their lives, we will approach the four dimensions of the SWOT analysis starting with what normally is related to the beneficial part – Strengths and Opportunities [Medicalization+], continuing with the "risky side of the business" that is Weaknesses and Threats [Medicalization–], and ending with some final considerations in an attempt of an overall diagnosis.

Medicalization+

This scenario does not offer many chances of success in finding strong points for medicalization, and actually there is a general concern regarding the medicalization of so many aspects of the individual's life (see Nye 2002, Pavone 2007). Nevertheless, despite this general negative perspective, some positive aspects could be highlighted. In assessing medicalization, one of the strongest points and actions to recommend it refers to the shift of paradigm in the medical intervention from treatment to prevention. In other words, preventing is easier and cheaper than treating. From this perspective, on the long run, putting an emphasis on prevention can imply that hospitals will "host" only those who really need to be there. So, from a pragmatic point of view, medicalization can have a positive effect on decentralizing the medical unities, in the sense that the patient himself can manage those treatments not requiring permanent medical assistance from home. Obviously, the risk is huge: by encouraging prevention, cases of de-medicalization or over-medicalization – that is to self-interpret and diagnose, due to the "empowerment" that prevention gives to the patient – can occur (Márquez and Meneu, 2007: 69), and what it was meant as a good initiative ends up as being another weak point for the medical system.

As it has been stated, for people in the contemporary society, health is an essential subject. Individuals have a high level of awareness regarding the importance of health in a society, partially due to the fact that they took control over their own well-being, instead of

letting others be in charge of this. Starting from this point, the great opportunity that could be exploited is raising awareness in those countries or places where medicalization has not arrived yet. But it is difficult to use as an opportunity something that, cynically, is considered a commodity in the modern societies and a basic necessity in some developing countries and in the majority of those underdeveloped. When the weaknesses and threats of medicalization are discussed, we will insist more on how medicalization and bio-medicalization can reinforce social stratification and generate discrimination. Moreover, another positive aspect of medicalization refers to the very dynamic relations it generated between the actors involved in the process, even creating particular publics that felt their voice should be heard. In his article on biotechnologies and social change, Vicenzo Pavone reviews the actors that play significant roles in the decisional arena of new biotechnologies: "besides politicians, scientific community and industry, the new biotechnologies also include in the list of stakeholders actors that never had leading roles in other sectors of public policies management" (Pavone, 2007: 16), and he names patients' associations (involved in funds raising, by lobbying), or consumers' associations (very active in the area of GMOs) among others. His stance is on a public participation as wide as possible as a viable model of governance of science and technology. And, after all, public debates, as long as they exist, lead to the general perception that the decision is a product of negotiations between all the involved parts, and not a discretionary measure of those privileged.

Medicalization–

The debate on the positive or negative implications of medicalization and its impact on health, social life, social control and identity, changes depending much on the analysis frame invoked. For instance, from a religious point of view, the medicalization of life raises many questions as it aims at manipulating the biblical truths, promising a prolonged life to those who embrace these processes. Economically speaking, medicalization represents an opportunity for some markets or professions, like the pharmaceutical industry or the physicians' community: medicalization generates more and more patients in need of pills, attention, and, when advertising is involved, lies.

From other perspectives, like the sociological or the philosophical one, the vibe is more positive. For example, as sociologists put it, the problem of medicalization lies in the understanding of the mechanisms that make possible a shift from non-medical to medical; in consequence, interest should move towards the identification of the processes that legitimate the inclusion of social phenomena in the medical sphere. Most commonly, the legitimacy of contemporary medicine is due to the recent scientific and technological successes, "translated" by the media or other interested instances, in terms of progress in lifespan growth. Of course, if for scientists this means a step forward in human evolution, more moralistic or philosophic approaches are not so optimistic: overpopulating the planet is not such a success, since it is already overpopulated. Not only is the control of death open to scrutiny, but also the control of birth: the possibility of genetically designing a child raises many, many questions and puts science into difficulty. According to Vicenzo Pavone, the scientific community lacks awareness: it is not aware that "the new technologies have not only an ethical and cultural impact, but also social and political consequences that the science itself is not capable to understand and manage" (Pavone, 2007: 11).

Medicalization is the reflection of these transformations in modern societies. "We witness different types of legitimacy transfer: from religious to medical, from moral to medical, from magic practice to medical, from family to medical institutions. The almost systematic drive for

the media to turn to medical experts to comment on certain aspects of the everyday life is a signs of the new social functions that medical staff took over from priests and other conscious guides", concludes Jean Pierre Poulain in his book *Manger aujourd'hui. Attitudes, normes et pratiques* [translation into English: *Eating today. Attitudes, norms and practices*]. The consequence of this synthetic conclusion is that this pervasiveness of medicalization was, is, and will be expected to bring about meticulous analysis from part of the society itself, from traditional practitioners in the fields it intruded on, from patients, etc. Until now, these constant actions of scrutinizing have brought to light weaknesses of medicalization, but also aspects that make it a threat to others and even to the process itself.

The legitimization of medical competence in fields traditionally unrelated to Medicine has led consumers to have very high demands from physicians and, in general, from the hospital as an institution, also due to rapid innovations in technology, progresses of biotechnology and health related issues. Besides being a weak point itself (there should always be some more time left between when a new discovery is made and the moment it is communicated to lay people), this issue of high expectancies generates another one: a severe deterioration of the patient – doctor relationship, including sometimes a confusion of the roles played. Journalist Pérez Oliva explains how we got here: "The way of communicating all this progress – often in an epic and hagiographic language, for a society each day more hedonistic – has made the population, and especially the new generations, have excessive expectations in contrast with the possibilities that Medicine now has." But, she continues, "With its way of acting, medicine had its own contribution to these false and excessive expectancies from the public, putting in difficulty the doctor – patient relation, a more and more problematic matter because of this new patient profile, who is more cultivated, well informed and more demanding. Many doctors have noticed how some of their patients arrive at the physician with unrealistic requests and demand things that a doctor finds impossible to guarantee" (Pérez Oliva, 2009: 7). One of the threats deriving from this new mentality is the possibility that the number of malpractice accusations (from part of the patients) really might grow, generating mistrust in medical expertise. Hypothetically, we can wonder if not part of the malpractice accusations (popularized by the mass-media) also are rooted in the medicalization practices that some patients embraced at some point of their existence.

Summing up the negative parts of medicalization exposed so far, we have to remember its implications in the deterioration of the patient – doctor relationship and the mistrust of the patient in the success or proper execution of medical intervention. These weaknesses can lead to another interpretation in terms of threats: many of the medicalization processes related to the patient – doctor relationship have been misunderstood by both sides: the doctor lost control over medical diagnosis, and the lay public/ patient has, thus, gained too much power so that he can decide what a disease is and what it is not. Discussing this risk of not knowing how to distinguish a disease from non-disease or false disease, Márquez and Meneu refer to "inadequate elaboration of suffer" (Márquez and Meneu, 2007: 69-70), explaining the medicalization of some aspects of our existence that normally are not and should not be under medical care or supervision.

There is a growing tendency towards the medicalization of almost everything, from unemployment to beauty, infancy or education, to give some examples. Events from individual reality are conspicuously approached with fear. One of the threats concerning the medicalization processes is related to what we earlier in this paper referred to as "patologization of the existance" (see *supra*): in the current consumerist culture, people tend to develop obsessions related to prevention care and health. Replicating somehow the story of the hunted hunter,

journalist Pérez Oliva concludes: "We consume health the same way we do with any other product and, finally, we will end up like consumed consumers." (Pérez Oliva 2009: 20).

We have already discussed the interactions between the different actors of medicalization and the dynamics it generates as positive, and therefore, a strength. Nevertheless, it also has a negative side because it can lead to polarizations and stratifications within a society. As explained, medicalization is linked to the access that people have to information and, thus, to knowledge: not being aware of what is going on can leave one outside the "game". In other words, not everybody can benefit from the medicalization processes! Those who does not have the power (from a symbolic point of view) to generate public debate, to set agendas, or to set trends will remain outside the decision-making area. Consequently, they will not contribute to the social definition of food, health, illness, nutrition, doctor-patient relation and other associated issues: "discursive models can exclude marginalized communities and sectors of society that often do not have a visible voice or representation in political debates" (Blue: 149-150). Although affecting everyone, only some get (to be) involved, due to unequal opportunities in life. Talking about marginalization in a broader sense, journalist Pérez Oliva links it to new technologies and progress, interdependently related: "New Technologies have the power to interconnect every spot on the planet, but this process, like it happens all the time with all processes, is not homogenous. With a world organized in a web, not being part of it condemns you to profound social exclusion, for it implies not having access to knowledge" (Pérez Oliva, 2009: 2).

Another type of marginalization includes those who cannot afford medicalization not as whim (as it happens with the most cases), but as a need. From this perspective, medicalization is cynical and defying, serving economic interests (which also lead lay people to mistrust the scientific communities, for the too frequent partnerships with politicians or industry), and not "the community". Obviously, it is not an obligation to do it, but it could be an extra "+ point" and a way to avoid the danger of what is called *healthism* (term probably coined by the political economist Robert Crawford in 1980) described by scholars as a phenomenon with great potential to distort public health priorities, to increase health anxiety, through media hype and risk inflation, with huge economic implications of escalating demands for tests and referrals, and its threat to the morale and well-being of health professionals and to clinical and public health research. On a more positive note, others have written on the potential for strategically harnessing the energy of health-aware consumers to build positive clinician–patient relationships and to drive system-wide quality improvement initiatives in healthcare (Greenhalgh and Wessely, 2004: 199-200).

Conclusions

We cite here the opinion of a physician, Gilbert Welch, who said for the *LA Times*, that "there are many areas in which medical care has a great deal to offer. But it has now gone well beyond them. There may have been a time when the words 'Do everything possible' were indeed the right approach to medical care. But today, with so many more possibilities for intervention, that's a strategy that is increasingly incompatible with a good life. We all need to be a little more sceptical and – to really be healthy – willing to ask 'Why?'"

Bibliography

BLUE, Gwendolyn (2010), "Food, publics, science", *Public Understanding of Science*, 19 (2), 147-154.

CHODOFF, Paul (2002): "The Medicalization of the Human Condition", *Psychatric Services*, Vol. 53, Número 5, 627-628.

COLLIN, Johanne, JACOB SUISSA, Amnon (2007): "Les multiples facettes de la médicalisation du social", *Nouvelles pratiques socials*, vol. 19, No. 2, 25-33.

CONRAD, Peter (1975): "The Discovery of Hyperkinesis: Notes on the Medicalization of Deviant Behaviour", *Social Problems*, Vol. 23, No. 1, 12-21. Available online at: http://www.jstor.org/stable/799624 (stable URL) [Last accessed: July 20, 2016]

GREENHALGH, Trisha and WESSELY, Simon (2004): "'Health for me': a sociocultural analysis of healthism in the middle classes", *British Medical Bulletin*, Vol. 69, 197-213.

MÁRQUEZ, Soledad and Ricard MENEU (2007), "La medicalización de la vida y sus protagonistas", *Eikasia. Revista de Filosofía*, II (8), 65-86.

NYE, Robert (2003): "The Evolution of the Concept of Medicalization in the Late Twentieth Century", Journal of History of the Behavioural Sciences, Vol. 39, No. 2, 115-129.

PAVONE, Vicenzo (2007): "Biotecnologías y cambio social: ¿derecho a la salud o derecho a estar sanos?", Revista de administración y ciudadanía, Vol. 2, Número 1. Disponible on-line: http://digital.csic.es/bitstream/10261/1677/1/dt-0702.pdf. [Last accessed: July 20, 2016]

PÉREZ OLIVA, Milagros (2009), "Expectativas de salud en la sociedad mediática global", *HUMANITAS. Humanidades Médicas*, nr. 45. Available online at http://www.umaza.edu.ar/archivos/file/Expectativas%20de%20salud%20en%20la%20sociedad%20medi%C3%A1tica%20global.pdf. [Last accessed: July 20, 2016]

POULAIN, Jean-Pierre (2002): Manger aujourd'hui. Attitudes, normes et pratiques, Editions Privat, Paris.

WELCH, Gilbert (2010), "The Medicalization of Life", Los Angeles Times, 29 March 2010. Available online: http://articles.latimes.com/2010/mar/15/opinion/la-oe-welch15-2010mar15. [Last accessed: July 20, 2016].

L'IMMERSION LINGUISTIQUE RÉCIPROQUE ET L'APPRENTISSAGE DE LA LANGUE PROFESSIONNELLE

Aurora Băgiag
Lecturer, PhD, "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: This article focuses on the learning of medical language through bilingual immersion with native speakers of the target language. We started from the premise that there is true dialectics between science and language, since the latter is not only a scientific communication tool, but also an active principle involved in the conceptualization of specialized content. The study is based on the observation of eight French-Romanian tandem pairs who worked together at "Iuliu Hatieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca, between March 2013 and May 2014. The first part of the article explores the teaching strategies involved in the learning of medical Romanian and French through language immersion. The second part presents the results obtained by the participants in the tandem language-learning module as far as the acquisition of medical vocabulary was concerned. Linguistic, cultural, sociological and economic aspects were identified and analyzed. The last section analyzes the role of plurilingualism, especially foreign languages in contact, the interaction between native speakers and the interaction between different disciplines, for the parallel development of language competences and specific professional knowledge.

Keywords: Two-way language immersion, language learning for specific purposes, medical language, in tandem language-learning, professional knowledge

Introduction

Notre hypothèse de départ est qu'il existe une véritable dialectique entre la/les langue(s) et la/les science(s): la langue intervient à plusieurs étapes du travail scientifique, de la conceptualisation à la transmission des savoirs disciplinaires, représentant non seulement le support de la communication scientifique, mais un principe actif dans le processus de construction des notions et concepts. Dans un premier temps nous nous interrogerons sur la façon dont le travail en immersion linguistique réciproque peut être orienté vers la communication en milieu hospitalier. Dans un deuxième temps nous essayerons de présenter les résultats du tandem linguistique pour l'apprentissage du langage médical, en cernant ses composantes linguistique, culturelle, sociologique et économique. Enfin nous analyserons le rôle que joue le multilinguisme, plus précisément les langues en contact, l'interaction entre locuteurs natifs, de même que l'interaction entre disciplines différentes, dans le développement des compétences langagières et des savoirs du domaine professionnel.

Contexte

Afin de donner un aperçu du contexte linguistique particulier que présente l'Université de Médecine et de Pharmacie « Iuliu Hatieganu » de Cluj, il faut préciser que la section francophone des Facultés de Médecine, de Médecine dentaire et de Pharmacie accueille annuellement plus de

200 nouveaux étudiants francophones. Ceux-ci effectuent en Roumanie la totalité de leur formation médicale, soit 5 à 6 ans, et doivent apprendre la langue du pays. Le roumain intervient pour eux dans l'enseignement de la médecine de plusieurs façons. Il y a d'abord les cours de langue roumaine, qui font partie de leur curricula pendant les trois premières années. En ce qui concerne leur formation de spécialité, celle-ci se déroule principalement en français. Il y a cependant une série d'enseignements théoriques donnés en roumain, sur un mode unilingue et exolingue. Dans le cadre de ces matières le roumain est considéré comme une véritable langue seconde, censée poser un certain nombre de problèmes aux apprenants francophones. Les difficultés sont anticipées et traitées à mesure qu'elles apparaissent, les enseignants aménagent leur discours, procèdent à des reformulations, voire à des changements de langue et des traductions. S'y ajoutent les stages cliniques où la communication avec les patients se fait exclusivement en roumain, mais les échanges avec les médecins responsables de la formation ainsi qu'avec les autres membres du corps médical font intervenir parfois la langue maternelle des apprenants, ce qui fait que les disciplines cliniques soient enseignées sur un mode bilingue et exolingue. Il existe enfin le programme d'immersion linguistique réciproque franco-roumaine, développé dans le cadre du projet « Tandem… »[1], avec ses trois volets pédagogiques : le tandem linguistique, les cours de langue avec des groupes mixtes de francophones et de roumanophones, et l'immersion de type « Emmental » qui prévoit la participation à des cours de spécialité médicale donnés en langue seconde. Ces activités facilitent un véritable travail bilingue qui permet aux apprenants d'entrer de manière alternative dans les contenus d'enseignement, linguistiques et médicaux, et de créer par la suite des liens entre le travail sur la langue et la réflexion sur les disciplines de spécialité.

Le langage médical en tandem linguistique

Utilisé en général pour l'apprentissage et la pratique de la langue commune, le tandem linguistique est impliqué à l'UMF Cluj dans l'acquisition du langage médical. Conçu comme une collaboration entre deux locuteurs de langue maternelle différente qui apprennent chacun la langue du partenaire, le tandem se révèle, de par ses traits définitoires, particulièrement adapté à l'exercice de la communication à visée professionnelle: on apprend tout en communicant, on utilise la langue cible dans des situations authentiques, tout en développant une réflexion métalinguistique et transdisciplinaire, on parvient enfin à la construction conjuguée des compétences linguistiques et des savoirs disciplinaires. Le langage médical repose sur un vocabulaire, une terminologie spécialisée, mais aussi sur des actes de parole spécifiques à la communication en contexte hospitalier. De plus, le langage de la médecine se situe à l'entrecroisement de la langue, de la science et de la communauté, car les contextes de communication gravitent autour des patients.

Dans ce contexte particulier, la première question que l'équipe du projet « Tandem… » s'est posée a été comment orienter le travail en tandem vers la communication en milieu médical. Nous avons d'abord créé un support pédagogique adapté, comprenant une dizaine de fiches de travail pour le niveau B2, avec des contenus médicaux. Le matériel linguistique a été structuré en fonction des tâches professionnelles : celles-ci correspondent à des situations de communication

[1] Le projet international « Tandem, bilinguisme et construction des savoirs disciplinaires : une approche du FLE/FOS en contact avec les langues de l'ECO » (code *BECO-2012-No-47-U- 46125FT201*) a été développé par l'Université de Médecine et de Pharmacie « Iuliu Hatieganu » de Cluj, avec le soutien de l'Agence universitaire de la Francophonie, entre 2012 et 2014 ; coordonnateur : Aurora Manuela Bagiag, lectrice au département de Langues Modernes ; responsable administratif : Elena Adriana Rosu, département des Relations Internationales.

avec le personnel médical, les patients et leurs familles (par exemple interroger un patient, prescrire un traitement et expliquer une ordonnance, donner des conseils, informer le patient et sa famille, présenter et discuter un article médical).

La fiche tandem sur laquelle s'appuie la présente étude s'intitule « Monter sur la balance »[2] et propose un échange autour de la nutrition, qui comprend à la fois un volet terminologique et un volet socio-économique. La première tâche demande aux apprenants de « chercher des statistiques, chacun/e sur le pays de l'autre, et [de] faire une synthèse dans la langue étrangère […] sur les pathologies nutritionnelles ». Les partenaires sont censés comparer les habitudes alimentaires des Français et des Roumains afin d'observer leur impact sur la santé des populations. L'objectif principal est de familiariser les étudiants en médecine avec « les habitudes alimentaires et les troubles du comportement alimentaire des habitants du pays de la langue étudiée »[3], afin qu'ils puissent établir un diagnostic et prescrire des conseils adaptés. La deuxième tâche « Pensez-vous vous alimenter de manière saine ? (habitudes, fréquences des repas, types de nourriture, quantités…) Interrogez votre partenaire dans sa langue et complétez ses réponses (correction mutuelle) » focalise indirectement sur l'interrogatoire du patient puisque les apprenants sont invités, à tour de rôle, à questionner et à répondre aux questions qui circonscrivent leurs comportements alimentaires. Il s'agit de comprendre le vocabulaire relatif aux habitudes alimentaires, mais aussi de pouvoir demander des informations complémentaires à son interlocuteur. En fin, la troisième tâche, qui propose de « donner des exemples dans sa langue maternelle d'expressions imagées pour décrire le poids d'une personne et [de] trouver des équivalents en langue cible » vise un enrichissement du bagage lexical mais aussi une ouverture socioculturelle et une réflexion sur les mentalités de la société d'origine et de la société d'accueil.

Participants et corpus

Dans le cadre du programme d'immersion linguistique réciproque, deux types de couple tandem ont été mis en place : des *binômes unidisciplinaires* avec des partenaires du même domaine d'étude ou de domaines rapprochés (médecine générale et médecine dentaire) afin d'encourager le partage des savoirs disciplinaires, et des *binômes pluridisciplinaires* avec des partenaires de domaines différents (médecine et lettres) pour stimuler d'un côté la communication entre un spécialiste et un non spécialiste de la médecine, et de l'autre côté, entre un spécialiste et un non spécialiste de la langue. Il faut souligner que la symétrie de cette structure bilingue et bi-disciplinaire s'est révélée très riche pour les interactions des apprenants en général, et en particulier pour la fiche « Monter sur la balance ». Les participants qui ont choisi d'explorer cette thématique et sur le travail desquels se concentre notre analyse, ont été regroupés en 8 binômes, dont 2 comprenant des étudiants en médecine dentaire en 2e année, et 6 binômes où les partenaires francophones étaient des étudiants en médecine, tandis que les partenaires roumanophones étudiaient les lettres modernes, eux aussi en 2e année. Le corpus analysé comprend 3 enregistrements vidéo des séances tandem, 1 enregistrement audio et 8 fiches doubles réalisées par les 8 binômes.

Les composantes du discours médical

L'analyse de notre corpus porte en principal sur la façon dont les contenus médicaux interviennent et se développent dans l'interaction avec le partenaire de tandem. Plusieurs

[2] Aurora Bagiag, Nicolas Guy (coord.), *Tandem linguistique et immersion réciproque: activités et ressources pédagogiques*, Cluj-Napoca, Editura Medicală Universitară Iuliu Haţieganu, 2014, p. 46.
[3] *Ibid.*, p. 43.

questions émergent et nous essayerons d'y répondre systématiquement : Le travail en tandem, a-t-il répondu aux objectifs de la fiche pédagogique ? Quelles composantes de la communication propre aux métiers de la santé ont été développées ? En quoi les échanges en tandem ont été et/ou seront utiles pour l'apprentissage de la langue professionnelle ainsi que pour la communication en milieu médical ?

Les documents de travail des apprenants nous ont permis de dégager dans un premier temps la composante terminologique, comprenant d'un côté des éléments lexicaux liés à la nutrition, aux troubles du comportement alimentaire (*anorexie, boulimie, obésité, sous-poids, surpoids, prendre du poids, perdre du poids*…) et aux pathologies nutritionnelles (*décalcification, ostéoporose, cholestérol, athérosclérose, maladies cardio-vasculaires, infarctus*…), et de l'autre côté des éléments de vulgarisation des savoirs médicaux, dus à l'interaction avec un non spécialiste. Par exemple, Charles (fr) explique en roumain à sa partenaire de la Faculté des Lettres les principes d'une alimentation saine, présente les classes principales d'aliments, donne des exemples pour chaque catégorie, explique leur importance pour l'organisme, résume ce que doit contenir chaque repas, souligne le rôle d'une bonne hydratation, tout en mobilisant des termes spécialisés (*glucide, lipide, proteine, enzime*[4]…) aussi bien que des mots usuels (*zahăr, grăsimi, lactate, carne, fructe, legume*[5]…).

Quant aux actes de paroles, ils se sont également révélés très proches de la communication en milieu médical. Les échanges ont permis aux étudiants en médecine d'assumer spontanément le rôle du médecin et de partager des aspects de leur savoir, surtout lorsque le partenaire n'avait pas la même formation. Par exemple Adriana (ro), qui déclenche une discussion sur l'athérosclérose en posant la question qu'est-ce qu'un athérome, aide Franck (fr) à se positionner en tant que futur médecin et à expliquer l'impact du régime alimentaire sur les maladies cardiovasculaires, en l'occurrence le rôle du cholestérol dans la formation de l'athérome et le mécanisme physiopathologique de l'athérosclérose, dans une langue qui mélange le vocabulaire scientifique incontournable et la langue commune. En fait l'étudiant en médecine parvient à calibrer son discours tout comme il sera amené à le faire devant un patient. Afin de mieux faire comprendre à sa « patiente » la formation des plaques d'athérome, Franck (fr) recourt aussi à un dessin, qu'il élabore au fur et à mesure qu'il explique. L'échange évolue ainsi progressivement bien au-delà du simple jeu de rôle médecin-patient, les deux partenaires parvenant à construire ensemble un discours médical, en alternant les langues et en utilisant leurs compétences linguistiques et leurs savoirs respectifs, aspect sur lequel nous reviendrons.

Les discussions permettent aussi aux apprenants de se mettre dans la peau du patient afin d'interagir avec le praticien hospitalier ou, plus souvent, avec un autre patient pour partager des expériences personnelles. Les témoignages sont déclenchés par des éléments différents. Par exemple, dans le cas de Charles (fr), c'est en expliquant l'expression *une bedaine de bière* qu'il raconte, majoritairement dans la langue cible, comment *il a pris du ventre* à force de consommer de la bière avec ses amis, ce qui l'oblige d'aller à la piscine trois fois par semaine. Dans le cadre du binôme Franck (fr) - Adriana (ro), c'est après avoir expliqué la question de l'athérome, qu'ils pointent la prévalence de l'infarctus chez les fumeurs et évoquent, l'un - le décès de son grand-père et l'autre - un accident ischémique de sa grand-mère. Dans ce contexte Franck (fr) évoque aussi sa propre décision d'arrêter la cigarette ainsi que les difficultés surmontées. Cette façon

[4] Glucides, lipides, protéines, enzymes.
[5] Sucre, graisses, produits laitiers, viande, fruits, légumes.

d'ancrer une tâche à finalité communicationnelle médicale dans l'expérience personnelle, dans le vécu, ne peut que renforcer les savoirs lexicaux ainsi acquis/mobilisés.

Dans un deuxième temps, le travail autour de la fiche « Monter sur la balance » a permis aux étudiants de connaître l'environnement socioculturel et économique, avec des retombées sur la santé du pays où l'on se prépare à exercer son métier. Comparer des statistiques sur la Roumanie et la France reste un point de départ utile. Mais c'est l'apport du partenaire natif, en tant que porteur crédible de sa culture, qui apporte de la valeur ajoutée. Par exemple, lorsque Franck (fr) décrit les traditions culinaires de l'Aveyron, il détaille la composition des plats et souligne le rapport avec le taux élevé de personnes en surpoids. En ce qui concerne l'épidémie mondiale d'obésité, il observe que les deux pays comptent moins d'obèses que les États-Unis, réalité qu'il met en relation avec la taille des portions pratiquée par les chaînes de fast-food en Europe et en Amérique. Les échanges visant la consommation des fruits et légumes en France et en Roumanie débouchent aussi sur des questions de législation agroalimentaire. Franck (fr) évoque par exemple le cas des fruits importés d'Espagne où, les lois étant plus permissives, les produits chimiques sont plus présents. Le deuxième exercice, qui demande aux partenaires de s'interroger réciproquement sur leur façon de s'alimenter, fait aussi ressortir des *forma mentis* spécifiques pour une région ou un pays. Ainsi Aude (fr), qui travaille en quatuor, après avoir écouté les témoignages de ses collègues, recourt à une généralisation censée à la fois définir les repas des Français et les principes d'une alimentation saine et équilibrée : *în Franța se spune « micul dejun ca un rege… masa de prânz… ca un prinț… și cina ca un cerșetor »… în România este la fel*↑[6].

Tout comme le dicton français, qui met en évidence l'impact de l'heure des repas sur l'organisme et qui est censé définir un style « français » de s'alimenter, les expressions imagées permettent de saisir des représentations propres à l'imaginaire roumain/francophone des personnes en surpoids/souspoids. Les échanges autour des expressions permettent de travailler sur les mots qui les composent, de trouver des équivalents dans les deux langues et, souvent, de découvrir la saveur d'une image inédite. Mais là-aussi, c'est l'alternance des langues qui fait le mieux ressortir les moules linguistiques qui ont pu forger des mentalités et vice-versa. Par exemple, Charles (fr) qui introduit l'expression familière destinée à une personne en surpoids, *avoir des abdos Kronenbourg*, esquisse discrètement la relation de type cause-effet qui en est à la base :

Charles (fr) : *Kronenbourg este o marcă de bere… când bei mult bere… ai abdo… abdominos Kronenbourg… dar nu este abdo… este gras (…) si contrariul… este « tablette de chocolat » (…) știi ce este une tablette de chocolat*↑ *este…. comme ça… și o persoană cu « tablette de chocolat » este foarte… greu muscular*[7]

Oana (ro): *are mușchii bine conturați*↓[8]

Dans la plupart des cas, les apprenants inventorient ces expressions et précisent le registre de langue et les contextes d'utilisation, sans explorer les mécanismes sociolinguistiques qui sont

[6] En France on dit: le petit déjeuner comme un roi, le déjeuner comme un prince et le dîner comme un pauvre.
[7] Kronenbourg c'est une marque de bière… lorsque tu bois beaucoup de bière… tu as des abdos… abdominos Kronenbourg… mais c'est pas des abdos… c'est du gras (…) et le contraire… c'est « tablette de chocolat » (…) tu sais ce que c'est une tablette de chocolat↑ c'est…. comme ça… et une personne avec « tablette de chocolat » c'est très… lourd musculaire.
[8] Il a les muscles bien dessinés.

à la base de leur création : *gros comme un melon, grosse vache, un gros bide, gros plein de soupe, bedonnant, une besace, gros comme un moine ; rotunjor (rondelet), dolofan (grassouillet), umflat cu pompa (gonflé à la pompe)*. Dans d'autres situations ils cherchent les équivalents dans les deux langues : *squelette ambulant - schelet ambulant, squelettique – rahitic, maigre comme une brindille – slab ca o aşchie, n'avoir que la peau sur les os – a fi numai piele şi os, si tu continues à maigrir tu vas perdre un os – a-i ieşi oasele prin piele, maigre comme un hareng – slab ca un ţâr, maigre comme un lévrier – slab ca un ogar, maigre comme une planche – slab ca o scândură, maigre à compter ses côtes – slab de-i numeri coastele, être maigre à en pleurer – a fi slab de-i plângi de milă*. Souvent ils s'étonnent devant des référents inédits: *maigre comme un clou, gros comme un manche à balai, uşoară ca o pană*[9] *(légère comme une plume), tras prin inel (passé par l'anneau)*. L'objectif de cette activité n'est certes pas de nourrir une réflexion sur la métonymie qui semble structurer de nombreuses expressions françaises (*une bedaine de bière, une armoire à glace, une brioche*) et qui pourrait indiquer une prise de conscience accrue sur la corrélation entre le comportement alimentaire et la forme physique, ou d'analyser la comparaison à valeur de métaphore qui semble prévaloir dans les expressions roumaines (*a fi gras ca un pepene - être gros comme un melon, a fi cât o vacă - être de la taille d'une vache, a fi cât o batoză - être de la taille d'une moissonneuse-batteuse, a fi cât o balenă - être de la taille d'une baleine*), qui pourrait suggérer le fait que le locuteur roumain constate le résultat final, tout en occultant le processus qui l'y a conduit. Cependant, pour le futur externe francophone qui prendra en charge à Cluj-Napoca des patients roumains, tout comme pour l'étudiant ou l'interne roumain qui exercera son métier dans un pays francophone, ce n'est pas dépourvu d'intérêt de connaître ces représentations ainsi que des comportements qu'on pourrait appeler para-alimentaires. De plus, derrière les acquis lexicaux, socioculturels, socio-économiques etc., la communication avec un locuteur natif représente aussi une occasion de s'entraîner à communiquer avec un patient dont on ne maîtrise pas parfaitement la langue : d'un côté l'intercompréhension entre langues romanes rassure les apprenants quant à la possibilité de se fier occasionnellement à la transparence des mots, de l'autre côté, les situations d'incompréhension les encouragent à développer des stratégies afin de la surmonter.

Langues et savoirs disciplinaires: construire ensemble en tandem

La problématique centrale de notre étude est d'observer les façons dont le bilinguisme avec l'alternance des langue et le passage continu d'une langue à l'autre, l'intercompréhension, l'incompréhension et ses stratégies alternatives contribuent au développement conjoint des compétences linguistiques et des savoirs disciplinaires.

Dans le cas de deux binômes formés exclusivement d'étudiants en médecine dentaire, qui ont décidé de travailler ensemble en quatuor, la présence de deux interlocuteurs francophones et de deux roumanophones multiplie les passages et échanges d'une langue à l'autre, ce qui transforme le bilinguisme en véritable « outil de travail »[10]. Par exemple, pour l'entretien oral sur les habitudes alimentaires, où chaque partenaire doit questionner l'autre et noter les réponses de celui-ci, dans la langue cible, l'alternance des langues intervient d'abord pour rassurer, détendre l'atmosphère et créer de l'humour : les apprenants ne comprennent pas des questions dans leur propre langue maternelle, en revanche ils réagissent dès qu'on répète la phrase en langue

[9] Afin de conserver les signifiants en langue source, nous avons opté pour une traduction littérale de ces expressions.
[10] Laurent Gajo, « Le plurilinguisme dans et pour la science : enjeux d'une politique linguistique à l'université », *Synergies Europe*, no 8/ 2013, p. 97-109.

seconde, ils oublient les consignes linguistiques et utilisent la langue cible à la place de la langue maternelle, ils plaisantent et se taquinent dans les deux langues :

Sophie (fr) : *care sunt obiceiurile alimentare*↑[11]
Elena (ro) : *je ne comprends pas*
Sophie (fr) : *c'est quoi tes habitudes alimentaires*↑ *tu manges sainement… tu vas souvent au resto*↑
Elena (ro) : *je ne mange pas au fast-food*
Sophie (fr) : *în limba română*↑[12] *(rires)*
Elena (ro) : *eu nu mănânc la fast-food*[13]
Sophie (fr) : *nu mănânc la fast-food şi la restaurant*[14] *(elle écrit)*
Irina (ro) : *c'est même pas vrai… elle mange au restaurant (rires)… je ne suis pas d'accord*
Aude (fr) : *elle nous fait croire que c'est un mannequin… elle mange pas le soir… (rires)* [Annexe 1]

La reprise d'une question, formulée initialement en langue cible, en recourant à la langue maternelle, devient presque systématique chez les quatre étudiantes, qui ont préparé à l'avance leurs questionnaires sur la nutrition, lorsque celles-ci souhaitent s'assurer qu'elles se sont fait bien comprendre :

Sophie (fr) : *câte mese pe zi face…faci*↑ / Elena (ro) : *câte mese mănânci pe zi*↑ / Sophie (fr) : *combien de repas fais-tu par jours*↑ [Annexe 1]
Aude (fr): *ai descrie mie o masă tipic*/ Irina (ro): *je n'ai pas compris… descrie-mi o masă tipică…*/ Aude (fr): *décris-moi un repas… typique*↓ / Irina (ro) : *OK…descrie-mi o masă obişnuită* [Annexe 1]

Mais l'alternance des langues va bien au-delà de la tentative de résoudre des problèmes de communication, car elle contribue au renforcement des connaissances disciplinaires. L'échange entre Franck (fr) et Adriana (ro) au sujet de l'athérosclérose montre bien comment la langue et en particulier le bilinguisme, intervient dans l'élaboration des savoirs spécifiques au domaine de la physiopathologie :

Adriana (ro) : *j'ai une question aussi pour le maladie. j'ai trouvé l'athérome… c'est le même chose que l'athérosclérose*↑
Franck (fr) : *exactement l'athérome c'est. le nom… atherosclérose este. boala. o boala. iar atherome este.. ce cauză această boală… eu îţi arat… este un… cum se spune un vaisseau sanguin*[15]↑
Adriana (ro) : *un vas de sânge*[16]↓

[11] Quelles sont tes habitudes alimentaires.
[12] En roumain
[13] Je ne mange pas au fast-food
[14] Je ne mange pas au fast-food et au restaurant
[15] Exactement l'athérome c'est. le nom… atherosclérose c'est la maladie. une maladie. et atherome c'est.. ce qui provoque cette maladie… je te montre… c'est un… comment dit-on un vaisseau sanguin
[16] Vaisseau sanguin

Franck (fr) : *un vas↑ nu↓ un vas de sânge↑da↓ dans le corps. les artères. les veines. un vas de sânge ↑ (il écrit le mot) vas de sânge… vaisseau sanguin… și când tu mănânci prea mult alimente cu gras. dar depinde de.. depinde ce gras. pt ca există. există. multe colesterol. știi ce este↑diferent. spunem că. un colesterol este bun sau rău. Colesterol bun. este în. câteva ulei vegetale… cum ulei de măslina. este un gras care este. mai puțin periculos decât un gras. în carne de vită. sau carne de porc… și când. diferența mare este la taille… cum se spune la taille↑ la taille de la molécule du cholestérol*[17]↑

Adriana (ro) : *mărimea*[18]↓

Franck (fr) : *mărimea ↑ (il écrit) alors… alors… cum se. explic… ok↓ donc… când mănânci colesterol rău. (il tousse) el. este.. mai mare și*[19]

Adriana (ro) : *blochează*[20]↑

Franck (fr) : *da blochează↓*

Adriana (ro) : *circulația sângelui*[21] [Annexe 2]

Dans la présentation que l'étudiant français en médecine fait de la formation des plaques d'athérome, la langue de communication dominante est sans doute la langue cible (L2), en l'occurrence le roumain, avec une sélection de termes français. A première vue, on peut affirmer que Franck revient vers sa langue maternelle (L1) à chaque fois qu'il a besoin de « compenser des moyens momentanément indisponibles en L2 »[22]. En regardant de plus près, on constate qu'il recourt à la L1 presqu'à chaque fois qu'il insère dans son discours un terme de spécialité, tels que : *athérosclérose, athérome, vaisseau sanguin, le corps, les artères, les veines, la taille de la molécule du cholestérol, bloque*. En répétant systématiquement ces termes, énoncés d'abord en français et repris ensuite en roumain à l'aide de la partenaire de tandem, nous considérons qu'il y a de fortes chances que le mécanisme physiopathologique ainsi jalonné par les mots-clés soit approfondi. De plus, il faut souligner le parallélisme des deux formules, celle qui ouvre et celle qui clôt la présentation de l'athérosclérose. L'introduction de Franck (*atherosclérose este. boala. o boala. iar atherome este.. ce cauză această boală)* est reprise en guise de conclusion (Franck (fr) : *este ateroscleroză. este. o boală↓*/ Adriana (ro) : *donc l'athérome c'est le phénomène↓*/ Franck (fr) : *c'est le. on va dire… le caillou qui bloque, ce qui bloque, l'objet qui bloque↓*), ce qui contribue sans doute à structurer les connaissances. Nous remarquons également comment l'effort d'explication enrichit le discours scientifique et de vulgarisation médicale tout en se nourrissant des ressources linguistiques des deux langues. Après avoir distingué les deux types de cholestérol, Franck arrive dans une impasse : *alors… alors… cum se explic*, qu'il dépasse en reprenant sa démonstration avec des phrases plus simples et en esquissant en même temps un dessin sur lequel il indique les différents éléments. C'est sans doute un exemple qui illustre la

[17] Un vaisseau↑ non↓ un vaisseau sanguin↑si↓ dans le corps. les artères. les veines. un vaisseau sanguin ↑ (il écrit le mot) vaisseau sanguin… et quand tu manges trop d'aliments gras. mais cela dépend de.. cela dépend quel type de gras. parce qu'il existe. existe. beaucoup de types de cholestérol. tu sais ce que c'est↑ différent. on dit que le cholestérol est bon ou mauvais. le bon cholestérol. c'est dans. quelques huiles végétales… telle que l'huile d'olives. c'est un gras qui est. moins dangereux qu'un gras. dans la viande de boeuf. ou viande de porc… et quand. la grande différence est la taille… comment dit-on la taille↑ la taille de la molécule du cholestérol

[18] La taille

[19] La taille ↑ (il écrit) alors… alors… comment expliquer… ok↓ donc… quand tu manges du mauvais cholestérol. (il tousse) cellui-ci. est..plus grand et

[20] Bloque

[21] La circulation du sang

[22] Laurent Gajo, *op. cit.*, p. 104.

façon dont « le travail de reformulation entre directement en lien avec le processus d'explication et, partant, avec la conceptualisation »[23]. Un autre exemple, où le passage d'une langue à l'autre aide à la conceptualisation, c'est dans le réseau que Franck construit pas à pas entre les notions d'*endothélium - paroi - perete - les murs - perete cu celule - celule histologiques*:

Franck (fr) : *da… acest este l'endothélium … este paroi*[24]↑
Adriana (ro) : *perete*[25] ↓
Franck (fr) : *perete↑ les murs↓ oui voilà↓ exactement↓ este perete… dar este les cellules*[26]
Adriana (ro) : *celule↓*
Franck (fr) : *celule↑ ok↓ este perete cu celule. da. celule nu de sânge. dar. celule histologie. histologiques*[27]↓ [Annexe 2]

Nous pouvons alors affirmer, en reprenant les mots de Laurent Gajo, que le bilinguisme sert à conceptualiser et approfondir des notions : la « fonction de médiation », comprise comme mise en discours des savoirs, est doublée par la « fonction de re-médiation » où le discours étant formulé dans une langue seconde, « l'ajustement des moyens linguistiques » entraîne un « regard alternatif sur les liens entre discours et savoirs »[28]. Le plurilinguisme sert ainsi « à la fois de loupe et de ressource supplémentaire dans le processus de construction des savoirs »[29]. Dans le cas de Franck, la remarque qu'il fait à la fin de l'échange sur l'athérome - *ça me fait réviser ma physiopathologie aussi*↓ - atteste une prise de conscience des liens créés « entre le travail linguistique et la réflexion sur la discipline »[30].

Conclusions

Nous pouvons conclure que si l'on construit un support pédagogique adapté au travail en tandem et orienté vers la communication spécifique aux métiers de la santé, on crée les prémisses nécessaires à l'apprentissage de la langue professionnelle avec des locuteurs natifs de la langue étrangère étudiée. Plus les tâches de la fiche de travail sont diversifiées (volets lexical, socioculturel, professionnel, etc.) plus les échanges sont complexes, mobilisant et construisant à la fois des connaissances linguistiques et des contenus de spécialité.

Les acquis dépassent largement le lexique afférent à la thématique choisie, en l'occurrence la nutrition et les pathologies associées. Les apprenants parviennent très vite à utiliser les termes appropriés, en les intégrant dans des actes de paroles spécifiques au milieu hospitalier. Les échanges de type médecin-patient ne sont plus le résultat d'un jeu de rôle, mais se développent spontanément, car les apprenants des tandems bi-disciplinaires (médecine et lettres modernes) se positionnent volontiers en tant que futurs médecins pour expliquer et partager des aspects de leurs savoirs ou bien en tant que futurs enseignants qui accompagnent leurs partenaires étrangers dans l'apprentissage de la langue du pays d'accueil.

[23] Laurent Gajo, *op. cit.*, p. 107.
[24] Oui… c'est l'endothélium … c'est la paroi
[25] La paroi
[26] La paroi↑ les murs↓ oui voilà↓ exactement↓ c'est la paroi… mais ce sont les cellules[26]
[27] Cellules↑ ok↓ c'est une paroi avec des cellules. oui. pas de cellules sanguines. mais. cellules histologiques
[28] *Ibid.*, p. 99.
[29] *Id.*
[30] *Ibid.*, p. 105.

La communication bilingue, le contact des langues, l'intercompréhension entre langues proches, participent à la médiation ainsi qu'à la conceptualisation et à la structuration des savoirs scientifiques. Le tandem linguistique franco-roumain se révèle ainsi une méthode efficace, flexible et particulièrement riche pour le développement des compétences communicatives et médicales.

Liste des abréviations

UMF= Université de Médecine et de Pharmacie « Iuliu Hatieganu »
fr= locuteur francophone
ro= locuteur roumanophone

Conventions de transcription

. .. ... = pauses plus ou moins longues
↑↓= intonations montante et descendante
(rires) = phénomènes nonvocaux et/ou nonverbaux (par ex. gestes, rires)
(...) = interruption du passage transcrit par le chercheur

Bibliographie

Bagiag, Aurora; Guy, Nicolas (coord.), *Tandem linguistique et immersion réciproque: activités et ressources pédagogiques*, Cluj-Napoca, Editura Medicală Universitară Iuliu Haţieganu, 2014.

Canut, Cecile; Caubet, Dominique, *Comment les langues se melangent. Codeswitching en Francophonie*, Paris, L'harmattan, 2002.

Cavalli, Marisa, *Education bilingue et plurilinguisme. Le cas du val d'Aoste*, Paris, Didier, 2005.

Duverger, Jean, *L'Enseignement en classe bilingue*, Paris, Hachette, 2005.

Gajo, Laurent ; Pamula-Behrens, Malgorzata (coord.), *Français et plurilinguisme dans la science. Synergies Europe*, no 8/ 2013.

Gajo, Laurent, *Immersion, Bilinguisme et Interaction en classe*, Paris, Didier, 2001.

Helmling, Brigitte (coord.), *L'Apprentissage autonome des langues en tandem*, Paris, Didier, 2002.

Kroh, Aleksandra, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris-Montreal, L'Harmattan, 2000.

Ludi, Georges; Py, Bernard, *Être bilingue*, Berne, Peter Lang, 2003.

Mourlhon-Dallies, Françoise, *Enseigner une langue à des fins professionnelles*, Paris, Didier, 2008.

Annexe 1 : Transcription de l'enregistrement Aude (fr) et Irina (ro)/ Sophie (fr) et Elena (ro) (extrait)

Sophie (fr) : Ce mănânc pentru la micul dejun↑
Elena (ro) : Ce mănânci pentru micul dejun… fără « la » (elle indique l'erreur sur la feuille et sa partenaire corrige)
Elena (ro) : pentru micul dejun eu mănânc cereale cu lapte↓
Sophie (fr) : cereale cu lapte (elle écrit)
Sophie (fr) : Ce mănânci pentru masa de prânz↑
Elena (ro) : Pentru masa de prânz eu mănânc supă… şi salată

Sophie (fr) : Ce mănânci pentru la cină↑
Elena (ro) : Nu mănânc la cină↓
Sophie (fr) : nu mănâncă la cină (elle écrit)
Sophie (fr) : câte mese pe zi face…faci↑
Elena (ro) : Câte mese mănânci pe zi↑
Sophie (fr) : Combien de repas fais-tu par jours↑ doi↑
Elena (ro) : da↓ doi… două mese↓
Sophie (fr) : là c'est comment↑
Elena (ro) : câte mese mănânci pe zi↑
Sophie (fr) : care sunt obiceiurile alimentare↑
Elena (ro) : je ne comprends pas
Sophie (fr) : c'est quoi tes habitudes alimentaires↑ tu manges sainement… tu vas souvent au resto↑
Elena (ro) : je ne mange pas au fast-food
Sophie (fr) : în limba română↑ (rires)
Elena (ro) : eu nu mănânc la fast-food
Sophie (fr) : nu mănânc la fast-food şi la restaurant (elle écrit)
Irina (ro) : c'est même pas vrai… elle mange au restaurant (rires)… je ne suis pas d'accord
Aude (fr) (fr) : elle nous fais croire que c'est un mannequin… elle mange pas le soir… (rires)
Sophie (fr) : ce mănânci… mult, normal sau puţin↑
Elena (ro) : je crois que… normal
Irina (ro) : je crois que puţin (rires)
Elena (ro) : c'est « cum »… mănânci nu « ce » mănânci
(elles changent de rôle et de langue)
Elena (ro) : combien de repas as-tu chaque jour↑
Sophie (fr) : am mânca trei mese pe zi… c'est ça que je dois faire↑ (s'adressant à sa sœur) (rires)
Aude (fr) : c'est pas un problème… tu as le droit de manger trois fois par jours (rires)
Elena (ro) : est-ce que tu manges plutôt des fruits et légumes ou de la viande↑
Sophie (fr) : aaa… am mânca…tu peux répéter s'il te plaît↑
Elena (ro) : est-ce que tu manges plutôt des fruits et légumes o de la viande↑
Sophie (fr) : fructe şi legume… da
Aude (fr) : tu peux lui répondre en français (rires) […]
Irina (ro): Aude (fr)↑ tu crois que ta alimentation est saine↑
Aude (fr): Oui. je pense que mon alimentation est saine… car… je fais trois TROIS (elle montre trois doigts) repas par jours (rires) […]
Irina (ro): combien de fruits et légumes manges-tu chaque jour↑
Aude (fr): quatre… à peu près quatre
Irina (ro): quatre kilos↑
Aude (fr): non… pas de kilos… quatre fruit et légumes
Irina (ro): est-ce que tu consommes chaque jour du lait et… du produits laitiers↑
Aude (fr): oui↓ tous les jours… ça se voit pas↑ (rires)
Irina (ro): comme limites-tu la consommation des graisses et du sucre↑
Elena (ro) : elle ne les limites pas (rires)

Aude (fr): maintenant je fais attention… c'est vrai que… l'année dernière… je faisais pas attention du tout.. mais cette année… je fais attention… je mets plutôt de l'huile d'olives… que de l'huile de tournesol…ou des choses comme ça… donc je fais attention cette année↓

Irina (ro) : est-ce que tu bois au moins… un litre et demie d'eau par jour↑

Aude (fr) : non… je dois boire un litre… même pas… je bois pas beaucoup↓

Irina (ro) : une alimentation saine c'est manger à différents moments de la journée… quand manges-tu↑

Aude (fr) : je mange … un gros petit déjeuner… je mange bien le midi… et pas beaucoup le soir… et à 4 heures… si j'ai faim… je prends une barre de céréales↓

(elles changent de rôle et de langue)

Aude (fr) : Alors, Irina (ro), câte mese faci pe zi↑

Irina (ro) : patru…cinci…

Elena (ro) : șase ↑ (rires) […]

Aude (fr) : patru-cinci mese pe zi (elle écrit) cinci↑

Aude (fr): sunteți o studentă … bucătări-vă mese echilibrate↑

(Irina (ro) ne comprend pas et Aude (fr) répète la phrase, en insistant sur le terme « bucatari » qu'elle soupçonne ne pas être correct, puis elle reprend en français : est-ce que tu prépares des plats équilibrés ?)

Irina (ro) : tu gătești mese echilibrate ↑ (Aude (fr) écrit) […]

Aude (fr) : mănânci cantități mici sau mari↑

Irina (ro): mari↓

Aude (fr): ai obiceiuri vicioase↑

Irina (ro): Cola↑…da… Cola… KFC… MacDo

Aude (fr): Ai descrie mie o masă tipic

Irina (ro): je n'ai pas compris descrie-mi o masă tipică

Aude (fr): décris-moi un repas… typique […]

Irina (ro) : OK…descrie-mi o masă obișnuită […]

Irina (ro): eu mănânc supă în fiecare zi… prefer pastele… pentru felul principal (elle fait des pauses pour laisser a sa partenaire le temps de noter ses reponses)

Aude (fr): este la fel pentru mine… îmi place pastele…

Irina (ro): și obligatoriu un desert

Elena (ro): două

Irina (ro): bine… două (rires)

Aude (fr): și obligatoriu un sau doi desert

Aude (fr) : eu scrie… în Franța se spune « micul dejun ca un rege… masa de prânz… ca un prinț… și cina ca un cerșetor »… în România este la fel↑

Irina (ro): non...

Annexe 2 : Transcription de l'enregistrement Franck (fr) et Adriana (ro) (extrait)

Adriana (ro) : j'ai une question aussi pour le maladie. j'ai trouvé l'athérome… c'est le même chose que l'athérosclérose↑

Franck (fr) : exactement l'athérome c'est. le nom… atherosclérose este. boala. o boala. iar atherome este.. ce cauză această boală… eu îți arat… este un… cum se spune un vaisseau sanguin↑

Adriana (ro) : un vas de sânge↓

Franck (fr) : un vas↑ nu↓ un vas de sânge↑da↓ dans le corps. les artères. les veines. un vas de sânge ↑ (il écrit le mot) vas de sânge… vaisseau sanguin… și când tu mănânci prea mult alimente cu gras. dar depinde de.. depinde ce gras. pt ca există. există. multe colesterol. știi ce este↑diferent. spunem că. un colesterol este bun sau rău. Colesterol bun. este în. câteva ulei vegetale… cum ulei de măslina. este un gras care este. mai puțin periculos decât un gras. în carne de vită. sau carne de porc… și când. diferența mare este la taille… cum se spune la taille↑ la taille de la molécule du cholestérol↑

Adriana (ro) : mărimea↓

Franck (fr) : mărimea ↑ (il écrit) alors… alors… cum se. explic… ok↓ donc… când mănânci colesterol rău. (il tousse) el. este.. mai mare și

Adriana (ro) : blochează↑

Franck (fr) : da blochează↓

Adriana (ro) : circulația sângelui

Franck (fr) : da… acest este l'endothélium … este paroi↑

Adriana (ro) : perete ↓

Franck (fr) : perete↑les murs↓oui voilà↓ exactement↓ este perete… dar este les cellules

Adriana (ro) : celule↓

Franck (fr) : celule↑ok↓ este perete cu celule. da. celule nu de sânge. dar. celule histologie. histologiques↓ și colesterol rău este gros și se…

Adriana (ro) : se depune↓

Franck (fr) : depune↓ și acumulează↑e bine↑

Adriana (ro) : se acumulează. da↓

Franck (fr) : se acumulează (il écrit) și bloque

Adriana (ro) : blochează

Franck (fr) : blochează ↓ blochează circulația. dar colesterol bun. mai mic și pot să… dar când este. prea mult colesterol bun întru. între. celula de pereta↑ peretelea↑

Adriana (ro) : de pe perete

Franck (fr) : perete↓ numai colesterol pot să pună aici↓ dar cu acest colesterol nu. pot să avem totdeauna colesterol și acest ... așa↑ este un aterom și când voilà sânge nu pot să. circulează↑

Adriana (ro) : circule

Franck (fr) : circulă↓ este ateroscleroză. este. o boală↓

Adriana (ro) : donc l'athérome c'est le phénomène↓

Franck (fr) : c'est le. on va dire… le caillou qui bloque, ce qui bloque, l'objet qui bloque↓… ça me fait réviser ma physiopathologie aussi↓

CARAGIALE AND CARAGIALISM DURING COMMUNISM

Loredana Ilie
Lecturer, PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploieşti

Abstract: The paper focuses on the way I.L. Caragiale's work managed to survive during the communist period in spite of the attempts made by the regime to alter its original message. In the first part of the article, we discuss the different approaches to Caragiale's work, pointing out the exaggerations that occurred in the communist analyses, as opposed to the objective interpretations that can be found abroad, in the stands taken by Monica Lovinescu, Eugen Ionescu and other Romanian writers of the exile. The second part of the article deals with irony, the undeniable mark of Caragialism, seen by certain Postcaragialian writers as the most efficient weapon of unleashing the truth when telling it directly would have disastruous consequences.

Keywords: Caragialism, Post-Caragialism, criticism, communism, irony

De curând au fost comemoraţi o sută de ani de la trecerea în nefiinţă a scriitorului I.L. Caragiale. Cu aceeaşi ocazie marcam aniversar împlinirea unui „veac de caragialism" (Ilie, 2012, p. 18) în literatura românească, ceea ce înseamnă supravieţuirea pe o distanţă temporală care acoperă inclusiv perioada comunistă. Sfârtecată, amputată şi mai ales, denaturată de critica literară aservită regimului comunist, opera caragialiană a reuşit mereu să reînvie din propria cenuşă, iradiind spre lumină şi adevăr ca pasărea Phoenix. Considerăm că este interesant să descoperim cum I.L. Caragiale, forţat postmortem să „denunţe" regimul „chiaburo-moşieresc" şi să accepte compromisuri care să-i asigure intrarea în manualul de literatură, şi-a păstrat intactă integritatea estetică, revelată şi datorită generaţiilor de scriitori demni de a fi numiţi „postcaragialieni".

În caleidoscopul criticii literare

I.L. Caragiale şi caragialismul au avut un destin aparte în timpul comunismului. Receptarea critică înregistrează o varietate de interpretări ale textelor caragialiene, unele notabile prin obiectivitatea şi originalitatea abordărilor, altele întinate mai mult sau mai puţin de balastul doctrinei politice. În prima categorie considerăm că trebuie încadrate exegezele de prestigiu ale lui Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I.L. Caragiale* (1967), *Caragialiana* (1974), studiul lui Şt. Cazimir, *Caragiale- universul comic* (1967), cel al lui Mircea Tomuş, *Opera lui Caragiale* (1977), ingenioasa analiză a lui Fl. Manolescu, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii* (1983) sau cea a lui V. Fanache, *Caragiale* (1984). Multe alte monografii consacrate operei comice caragialiene păcătuiesc prin „reducţionism" (George, 1990, pp. 15-17), adică prin încercarea de a reduce complexitatea paradigmei caragialismului la o singură coordonată cu valoare de epitom. Chiar dacă sunt extrem de documentate şi persuasive prin multitudinea argumentelor, studii precum *Modernitatea clasicului Caragiale,* publicată de B. Elvin in 1967 sau *Caragiale şi începuturile teatrului european modern,* scrisă de I. Constantinescu în 1974, absolutizează teza potrivit căreia comicul „negru", absurd, este preponderent în lumea lui Caragiale, justificând la comandă încadrarea dramaturgului român printre precursorii avangardei

literare europene. Mult mai mare este numărul criticilor care insistă asupra importanţei satirei sociale în ansamblul comediilor şi al prozei caragialiene. Silvian Iosifescu în *Dimensiuni caragialiene* (1972), Cornel Regman în *Caragiale pamfletar şi parodist,* Vera Călin în *Metamorfoza măştilor comice* etc. sunt câţiva dintre criticii pentru care opera caragialiană, redusă la câteva texte revelatorii, „înfierează" în modul cel mai strălucit moravurile unei lumi în putrefacţie, ilustrând cu mare acurateţe neajunsurile sistemului de guvernare înlocuit de partidul unic. În articole precum *Procedee caragialiene* (Călin, *Gazeta literară IX*, nr. 25,1962, p.6), *Tonalităţi satirice la Caragiale* (Călin, *Gazeta literară IX,* nr.22, 1962, p.7), Vera Călin continuă să dea curs directivelor ideologice referitoare la „dezminţirea falselor teorii despre gratuitatea râsului caragialian" (Călin, *Gazeta literară IX,* nr.22, 1962, p.7), găsind valenţe satirice în toate procedeele şi modalităţile comicului decelabile în scrierile lui Caragiale. De altfel, pentru oricine studiază receptarea critică a operei caragialiene, perioada comunistă, îndeosebi cea „stalinistă", surprinde prin opacitatea comentariilor (Ilie, 2012, p.57), prin vizibila şi supărătoarea impregnare a mesajului original cu izul doctrinar, prin fabricarea conţinutului ideologic al textelor caragialiene interpretate drept o „ascuţită critică antiburgheză şi antimoşierească". Lectura numeroaselor analize festiviste aparţinând unei pletore de interpreţi stârneşte consternare prin vizibila profanare a exegezelor cu deşănţata vorbărie combatantă şi prin ridicolul argumentaţiei care urmărea convingerea maselor de cititori că I.L. Caragiale a fost un „un precursor al comunismului", a cărui operă trebuie „reconsiderată în lumina ştiinţei marxist-leniniste" şi „ restituită poporului ca îndreptar contra ideologiei burgheze" (Marin, 1964, p.78). Această recalificare în sprijinul luptei de clasă, „slujind construirii României socialiste" (Marin, 1964,p.97), încununată de o ceremonie de recompensare post-mortem prin acordarea râvnitei distincţii academice, i-au asigurat lui Caragiale permisul de trecere prin noile vămi ale proletcultismului. Însă o astfel de deghizare grotescă nu putea păcăli decât spiritele înguste, intelectualul de bună-credinţă devenind automat un complice la farsa pe care Nenea Iancu le-o juca noilor săi „amici".

Printre cei care au remarcat cu satisfacţie efectul de bumerang al răstălmăcirilor, al ciopârţelilor şi al falsificărilor, se numără scriitorii din exil Monica Lovinescu, Eugen Ionescu, N. I. Herescu şi alţii, care se bucurau de libertatea de a dezvălui adevărul şi de a lua atitudine faţă de abuzurile comise asupra literaturii clasicilor Caragiale şi Eminescu. Pentru toţi aceşti scriitori şi teoreticieni preocupaţi de corecta evaluare a operei lui I.L. Caragiale, modelul exegetic pare să fi fost cel maiorescian. În cunoscutul articol, *Comediile d-lui I.L. Caragiale,* Titu Maiorescu preciza cu deplină siguranţă şi justeţe, pentru întâia oară, problema raportului dintre arta caragialiană şi doctrina politică, în următorii termeni:

"Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul îşi ia persoanele sale din societatea comtemporană aşa cum este, pune în evidenţă partea comică aşa cum o găseşte, şi acelaş Caragiale, care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică, şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi tombateră şi îşi va bate joc mâine de fraza reacţionară, şi în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil" (Maiorescu, 2000, p. 489).

Una dintre cele mai amare diatribe, care despică fără teamă pojghiţa de ipocrizie din manevrele comuniştilor de „anexare" a literaturii înaintaşilor valoroşi, este rostită de la microfonul „Europei libere" de Monica Lovinescu, în 28 august 1962. Cronica respectivă va fi reprodusă cu titlul „Caragiale şi comemorările cu foarfecele" în „Jurnalul indirect" din volumul *Unde scurte,* apărut iniţial la Madrid, în 1978. Tendenţiozitatea analizelor din prefeţele şi studiile dirijate, cumulate cu suprimarea textelor neconforme cu optica vremii, precum *Boborul, Nihil*

sine Deo, pasaje din *1907. Din primavară până-n toamnă,* nu reuşesc să amputeze esenţa scrierilor caragialiene, pentru că, precizează autoarea, „de un lucru par să nu-şi dea seama comuniştii […] şi anume că râsul lui Caragiale îi ţinteşte şi pe ei" (Lovinescu, 1990, p. 49). Textele lui, îndeosebi comediile, rămân extrem de grăitoare şi îndeamnă la suprapuneri mentale ale figurilor contemporane asupra personajelor, însă comicul pur, generator de veselie, e de neconceput în regimul terorii:

"Realismul socialist este o doctrină vagă dar eminamente serioasă, plictisul şi cenuşiul fiind trăsăturile sale dominante. Într-un astfel de spaţiu, delimitat de o parte de lagărul de concentrare, de alta de moralizarea didactică şi de optimismul vigilent, râsul se stinge. De aceea, comuniştii îl caută în trecut, şi cred că l-au găsit la Caragiale, fără să-şi dea seama, poate, că recunosc astfel tocmai diferenţa între regimul politic de pe vremea dramaturgului, care – oricât de hulit ar fi acum – îi oferea întreaga libertate de a râde de toţi şi de toate, într-un fel de hohot revărsat, şi regimul de azi, în care teroarea face de negândit cea mai slabă critică, cel mai mic surâs" (Lovinescu, 1990, p. 49).

În vădită contradicţie cu tezele comuniştilor privind virulenţa satirică îndreptată împotriva regimului burghezo-moşieresc, satira caragialiană este pusă între paranteze şi asimilată viziunii nostalgice predominante şi într-o altă interpretare inedită, oferită din perspectivă creştină de părintele Nicolae Steinhardt de la Rohia, care uimea prin această analiză a *Scrisorii pierdute*: „În scoica aceasta, a unei comedii aprige şi ostile, lumea românească poate străbate veacurile în tot măreţul ei farmec, prevestind de aici, de pe pământ, din iureşul unei întâmplări mundane, paradisul a cărui nostalgie nu ne va cruţa nicicând." (Niculescu, 1975, pp. 148-151).

Despre ridicolul tentativei de a face din Caragiale „un precursor al comunismului" (Herescu, 2004, p.178), scria la fel de revoltat ca Monica Lovinescu şi un alt reprezentant al exilului, profesorul N. I. Herescu, autorul unui studiu intitulat *Neschimbătorul Caragiale,* publicat în *Almanahul ziarului „America",* în anul 1961. Farsa *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* este, în viziunea reputatului profesor latinist, „cea mai necruţătoare satiră la adresa republicii" (Herescu, 2004, p.175), şi nicidecum un motiv de anexare a scriitorului de către comunişti, pur şi simplu pentru că existenţa unui filon critic, de necontestat, în opera dramaturgului, nu îndreptăţeşte etichetarea sa drept un antiliberal care ar fi profetizat schimbări majore ale paradigmei politice.

Acelaşi tip de analiză lucidă şi demistificatoare se regăseşte şi la Eugen Ionescu, celebrul descendent caragialian, cel care şi-a însuşit exemplar lecţia înaintaşului privind consecinţele dezarticulării psihologiei şi a limbajului. În *Portretul lui Caragiale,* inclus printre *Note şi contranote,* autorul *Rinocerilor* pune din nou problema raportului dintre satira caragialiană şi politica veche sau nouă, reiterând interpretarea maioresciană:

"În comedia sa cea mai importantă (*O scrisoare pierdută),* I. L. Caragiale ataca, cu aceeaşi obiectivitate în vehemenţă, pe conservatori ca şi pe liberali. S-a profitat de acest fapt pentru a descoperi în opera sa simpatii socialiste, tendinţe revoluţionare. Lucrul acesta e poate exact, pentru bunul motiv că, neexistând guvernare socialistă, nu avea de ce să-i poarte pică. În realitate, pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al omului oricărei societăţi" (Ionesco, 1992, 154).

Eşafodajul mistificărilor din critica proletcultistă este astfel zdruncinat cu putere prin intervenţia promptă a celor care au profitat de libertatea cuvântului din spaţiul adoptiv pentru a face un act de dreptate unui scriitor care ne onorează prin universalitatea valorii sale estetice. Asemenea unui monument de patrimoniu devenit în perioada comunistă obiect de dispute exegetice mai mult sau mai puţin înverşunate, opera lui Caragiale a fost astfel salvată de ridicolul

asimilării în galeria scrierilor omagiale prin contribuţia unor spirite critice a căror verticalitate se justifică nu doar prin siguranţa exilului, ci şi prin curajul de a denunţa abuzurile săvârşite asupra marilor clasici din literatura românească.

Ironia postcaragialiană

Deşi mult mai firave, anumite voci critice din ţară încearcă să reabiliteze statutul scriitorului, prin redirecţionarea atenţiei asupra incontestabilei valori estetice a operei. Deja în 1980, cu ocazia manifestării omagiale cu titlul „Zilele Caragiale", Ștefan Cazimir atrăgea atenţia asupra erorilor de interpretare critică şi scenică a textului caragialian, „rodul viziunii sociologiste (excesul de intenţii critice atribuit dramaturgului)" (Cazimir, 1984, p. 113). În acelaşi studiu caută să definească actualitatea lui Caragiale revenind astfel la poziţia lui Titu Maiorescu, a cărui incipientă analiză pare a constitui matricea locurilor comune din exegeza caragialiană:

"Împrejurările social-politice pe care le evocă scriitorul au intrat de mult în neantul istoriei, ceea ce nu înseamnă că opera lui s-ar fi retras într-un Olimp atemporal. Căci între universul lecturii şi acela al experienţei practice se ţes fire numeroase şi se instalează variate unghiuri de refracţie. Perenitatea lui Caragiale decurge, mai presus de toate, din însuşirea lui de mare creator, din locul care îi revine printre exponenţii de valoare nedepăşită ai specificului nostru naţional." (Cazimir, 1984, p. 111-112)

Calitatea de „mare creator" şi de exponent al specificului naţional nu se rezumă, în cazul lui Caragiale, la aprecierea valorii estetice, universal recunoscute a operei sale, ci, aşa cum am demonstrat în paginile lucrării *Un veac de caragialism,* se referă la întemeierea unei întregi dinastii literare cuprinzând scriitori reprezentativi din toate perioadele şi direcţiile literare posterioare trecerii sale în nefiinţă. Seminţele sale textuale au germinat neîntrerupt de-a lungul unui secol şi au creat un câmp literar specific, „postcaragialian", cuprinzând un corpus larg de texte în care, pe baza lecturii critice intertextuale, pot fi decelate în palimpsest mărcile caragialismului. Dintre acestea, ironia, deşi cea mai pregnantă, a cunoscut o posteritate mult mai firavă decât satira, însă a reprezentat cea mai eficientă strategie de păstrare a integrităţii morale în artă în timpul comunismului. „Vocaţia succesorală" (Gogea, 1999, p.356) a scriitorilor târgovişteni Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu şi, mai cu seamă plasarea conştientă a generaţiei optzeciste „la uşa domnului Caragiale" (Ioan Lăcustă), a însemnat şi asimilarea „diplomaţiei" caragialiene de a răzbuna adevărul prin intermediul terapiei ironice, mai exact, prin inversarea sensului cuvintelor (*antifrază*) sau prin înfăţişarea situaţiei diametral opuse celei reale (*anticatastază*) în formulări cu minime grade de semnalizare, aflate sub semnul dictonului *A bon entendeur, salut!*

La nivel teoretic, cu destulă precauţie, scriitorii înşişi încearcă să pună în discuţie locul şi importanţa ironiei în paradigma caragialismului şi a posibilului postcaragialism. A treia întrebare din ancheta „Creaţie şi ironie" a *Scânteii tineretului, Supliment literar şi artistic* era formulată astfel: „În literatura română există, neîndoielnic, o tradiţie solidă a spiritului ironic, întruchipată exemplar de geniul caragialesc. Prin acest fapt audienţa lui Caragiale a crescut enorm în ultimul deceniu. Consideraţi că se poate stabili o certă înrudire între 'a fi modern, postmodern' şi 'a fi ironic'?" (*Scânteia tineretului, Supliment literar si artistic,* „Creaţie şi ironie", Anul IX, nr.21, sâmbătă, 27 mai, 1989, 9) În articolul-răspuns, intitulat *Trupul literaturii şi surtucul ironiei,* Ion Bogdan Lefter protestează pe bună dreptate atât împotriva folosirii improprii a termenilor, cât şi împotriva superficialităţii cu care e tratată problema aşa-numitei tradiţii a spiritului ironic în literatura românească. Sesizând lipsa de responsabilitate în lumea criticii literare, vădită în

facilitatea cu care sunt etichetate direcţiile literare, Ion Bogdan Lefter restabilea succinct adevărul şi în privinţa locului ocupat de procedeul ironiei în literatura anilor '80: „Există – da- o 'tradiţie', dar ea e mai curând invizibilă, marginală, şi va trebui abia de acum încolo să o aducem la lumina analizei serioase" (Lefter, 2002, 174). Caracterul invizibil, marginal este inerent ironiei de bună calitate, marcată prin indici textuali greu de reperat, iar perioada comunistă i-a asigurat un plus de savoare în texte care au putut trece de vama cenzurii cu o solidă încărcătură dinamitardă. Este cazul câtorva romane pe care ne propunem să le analizăm prin „ocheanul întors" (Radu Petrescu) al ironiei deconspirate.

Romanul lui Costache Olăreanu *Confesiuni paralele* apărut în 1978 şi reeditat în anul 2002 cu titlul *Frica,* ilustrează ironia ca *simulare per contrarium* prin ideea năstrușnică de a pune naratorul- un personaj logoreic aparent inofensiv - în situaţia de a copleşi un şef de cadre cu un noian de informaţii pentru autobiografia cerută ca regulă de neocolit în epocă. Dintr-o simplă formalitate, redactabilă într-o formă şablonată, tipizată, întocmirea autobiografiei devine prilej de rememorare a întregii vieţi, cu lux de amănunte, din unghiuri diferite, cu reveniri, adăugiri şi modificări esenţiale, într-o avalanşă nestăvilită de variante care-l năucesc şi-l terorizează pe anchetatorul transformat astfel din inchizitor al securităţii în biet funcţionar învins cu propriile arme. „Șopârlele" - aluzii la realitatea social-politică - stârnesc frisoane în episoadele relatate fie în scris, fie telefonic, fie în faţa anchetatorului uluit de insistenţa cu care cetăţeanul despre care, oricum, ştia tot ce trebuia să ştie, cerea să lămurească nenumărate secvenţe din viaţă, încâlcindu-le tot mai mult. În episodul „ridicării" tatălui în miezul nopţii pentru o simplă „formalitate", episod ce aminteşte de parabola „gunoierilor" din piesa *Există nervi*, de Marin Sorescu, obiectivitatea voită a relatării se decantează în final, lăsând loc unei diluţii de ironie acidulată: „Ce aer era atunci! Un adevărat aer de libertate." (Olăreanu, 2002, p. 47). Autocritica presupusă de orice justificare a unui segment de viaţă prezentat, poartă adesea veşmântul ironiei. „*Mea culpa"* afirmaţiilor o ia înaintea acuzaţiilor, dar inversează mereu sensul frazei în înţelesul antifrazei:

"Treceam în clasa a şasea. Am început si eu să mă schimb. Citeam. Dar, fiind în continuare 'un leneş capabil', citeam ce nu trebuia. În loc de *Puiul* lui Brătescu-Voineşti, *Sub stele* de Cronin. Ar fi trebuit, de asemenea, să mă opresc la Bolintineanu. Da' de unde! Eu îl abordam pe Blaga, deşi nu-l prea înţelegeam". (Olăreanu, 2002, p.28)

Personajul central, dar invizibil al romanului este Frica. Nu întâmplător titlul la reeditare a fost schimbat astfel. Omniprezentă şi apăsătoare, aliată de nădejde a comunismului impus prin poliţia de securitate, frica definea cel mai exact starea existenţială în anii stalinismului, redată cât se poate de frust în aceste replici care concentrează întreaga problematică a romanului:

--Și ce făceai dumneata prin '52?

--Tremuram de frică. (Olăreanu, 2002, p.125)

Regresia temporală prilejuită de ancheta autoimpusă nu mai poate eluda adevărul senzaţiilor copleşitoare. Copilul este înfricoşat iar adultul anchetat rememorează şi înţelege motivul nespus al spaimei care se furişase în vieţile tuturor:

"În fond, ce vedeam eu printre copacii aceia întunecoşi? Să vă spun.

Vedeam pe Dracul. Personajul mă înspăimânta, cu atât mai mult cu cât nu avea înfăţişarea tradiţională (coadă, cap de ţap şi păr sârmos pe el). Era un bărbat ca de 40-45 de ani, într-un fulgarin cu gulerul ridicat, pălărie borsalino veritabil cu borul întunecându-i jumătate de faţă. Niciodată nu se mişca din locul în care îl găsea privirea mea înspăimântată. Umbra unui zid sau a unui copac îl ocrotea totdeauna bine. Distanţa dintre el şi mine, deşi la început foarte mare, se

micşora brusc, de parcă ne-am fi aflat amândoi la capetele unui covor tras de cineva de mijloc." (Olăreanu, 2002, p.22)

Adevărul pare mult mai neverosimil decât fantezia îndrugată pe acest ton mucalit, astfel că insistenţa asupra acelor detalii distinctive ale securistului tipic, aflat veşnic şi peste tot la pândă, pare, paradoxal, cea mai sigură metodă de salvare de suspiciunea vreunei acuzaţii: „Nu râdeţi! Acest personaj a existat. Cel puţin, pentru mine. Îl recunoşteam uşor în unii oameni tăcuţi, îmbrăcaţi la fel, indiferent de anotimp, stând dar neaşteptând pe cineva, văroşi, fără sânge, aparţinând altei lumi. La un colţ de stradă, într-un birt, într-o gară…" (Olăreanu, 2002, p.22)

Romanul devine astfel un spaţiu al defulării, o revărsare a preaplinului acumulat prin tăcerea impusă de regimul fricii, o mărturie a laşităţii pe care cheia ironiei acestor „confesiuni paralele" o converteşte în „diplomaţia" supravieţuirii.

Caracterul „marginal", „invizibil" al tradiţiei ironiei este pus în evidenţă foarte pregnant şi prin destinul tipografic al romanului *Redingota,* citit, după calculele autorului de cel mult zece cititori, pentru că i s-a presupus o „împuţiciune de sconcs" (Simionescu, 2002, p.11), dată de falsa etichetare drept „roman istoric" (Simionescu, 2002, p.9) La comanda editurii de a „machia" cartea pentru a marca aniversar „40 de ani de la Eliberare", autorul se conformează cuminte, însă ascute tăişul ironiei deja inserate, camuflându-şi ofensiva prin manevrarea dibace a unui arsenal de mijloace artistice prin care mesajul anticomunist se putea întoarce ca un bumerang împotriva directivelor din tezele din iulie:

"Vreţi istorie cu orice preţ. Istorie veţi avea!' le-am spus comanditarilor, firește doar în sinea mea. Am reluat câteva capitole, le-am rotunjit, de-al dracului, ironia, acidul narativ, multe n-am avut de făcut. Pentru că, răspunzând şi corespunzând imperativului, faptele se aflau cum nu se poate mai bine în montura textului; numai că ilustrele clişee ale vremii se înfăţişau răsturnate, demolatoare de altare, haina cărţii pe dos." (Simionescu, 2002, p.17)

Într-adevăr, toate aşteptările cititorului atent sunt înşelate, aşa cum, remarcabil, este înşelată şi vigilenţa cenzurii, tulburată de ceaţa imponderabilă a ironiei. Departe de a exalta patriotismul românilor în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, aşa cum reieşea din banderola stas a literaturii servile, ocazionale cu care a fost îmbrăcat, ca într-un linţoliu, romanul se dezvăluie, mai degrabă, ca o biografie elogioasă a profesorului neamţ Erich von Vogelbach, exilat în România şi devenit erou al Rezistenţei antihitleriste. Sensul acestui destin dobândeşte contur abia în addenda romanului, din acel *patchwork* de mărturii amalgamate, fragmente în zig-zag ludic, specific ingineriei textuale moştenite de scriitorii târgovişteni de la Caragiale. Sacrificiul de sine al acestui străin privit cu suspiciune pentru că provine din Germania nazistă, pune în evidenţă mult mai clar incompetenţa şi iresponsabilitatea autorităţilor româneşti, în frunte cu Mihail Buzdugan Comăneşti, consilierul regelui, „omul ideal care să-i întărească suveranului braţul pentru […] întoarcerea armelor împotriva ocupantului nazist" (Simionescu, 2002, p. 249), dar care pune mai presus de misiunea sa istorică, obsesia pentru escapadele amantei sale dromomaniace, din cauza căreia „dormi buştean […], când o întreagă istorie posibilă a ţării trecu la dosar" (Simionescu, 2002, p .252).

Textul caleidoscop combină toate elementele ficţiunii şi ale istoriei pentru a dezvălui faţete uimitor de clare ale terorii comuniste. Adesea uluit şi contrariat de spiritul balcanic, miticist, logoreic al „moftangiilor" români, profesorul scriitor face succinte observaţii, în care obiectivitatea *outsider-ului* este subminată constant de ironie:

Ceea ce impresionează şi ţin s-o împărtăşesc este priceperea românilor în chestiunile politice: oameni foarte simpli, aparent necultivaţi, care in Germania s-ar lăsa - şi aţi văzut cum s-au lăsat! - manipulaţi şi trimişi oriunde […], aici se dovedesc capete politice surprinzător de

pricepute… Au soluţii inteligente pentru toate situaţiile, le etalează într-un compartiment de tren sau pe o bancă în parc…E un tezaur nepreţuit… (Simionescu, 2002, p. 153).

Fragmentul este un bun exemplu de multietajare a sensului ironic. La un prim nivel, ironia este atribuită personajului care, asemenea lui Nenea Iancu, surprinde şi înregistrează cinematografic „marea trăncăneală" pe teme politice în care se complac „bravii" cetăţeni. Însă acest înţeles *per contrarium* al spuselor lui Vogelbach, uşor de sesizat, nu face decât să deturneze atenţia de la adevăratul subtext care dezvăluie realitatea tot prin antifrază, dar cu deplasarea accentului de pe volubilitatea păguboasă a românilor, către tăcerea impusă prin Frică. Apare astfel îndreptăţită autoanaliza făcută la reeditarea cărţii, când autorul îi reconstituie odiseea publicării şi îşi asigură cititorii că acest roman „istoric" este, de fapt, „o simplă, subtilă parodie, ţesătură de ironii şi aluzii la adresa puterii discreţionare, tiraniei, alterării sistematice, dirijate, a vieţii de fiecare zi" (Simionescu, 2002, p.11).

Una dintre cele mai subtile critici la adresa sistemului socialist, romanul lui Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu,* a văzut lumina tiparului în anul 1984 datorită unei ingenioase strategii prin care atenţia cenzurii a fost deviată dinspre conţinut înspre studiul introductiv din prefaţa excesiv de tehnicizată şi care necesita corecturi evidente. Realismul magic însuşit din lecţia lui G.G. Marques, intertextualităţile borgesiene, abundenţa inserţiilor metatextuale, jocurile naratologice dar şi caragialismul ironic al deznodământului sunt multiplele paravane care izbutesc să ascundă mesajul anticomunist.

Aşa cum *Redingota* lui Mircea Horia Simionescu era mult mai mult decât un „roman istoric", scrierea lui Mircea Nedelciu este, doar în aparenţă, un roman de dragoste. Personajul central, meteorologul Luca, îşi regăseşte liniştea sufletească în urma pierderii iubitei din ucidere din culpă printr-un „tratament fabulatoriu" constând în misterioasele, aparent imaginare evadări în miraculoasa colonie patriarhală din Temenia, unde oameni de diferite vârste şi profesii se vindecau ocupându-se într-un mod foarte organizat şi eficient de agricultură. Numele şi specificul acestui loc magic trimite aluziv atât la abaţia Thélème, întemeiată de Gargantua ca replică la abuzurile din lăcaşurile monahale, cât şi la ineditul sanatoriu din *Pădurea norvegiană* de Haruki Murakami, în care persoanele suferinde se vindecau de depresie majoră printr-un ritm de viaţă rustic, primitiv, rupt complet de civilizaţie. Strategia specifică discursului fantastic, de a menţine ezitarea cititorului, prin pendularea de la episoade care vor să evidenţieze dereglarea psihică a personajului, la scene care dovedesc autenticitatea spuselor acestuia, serveşte şi altui scop. Practic, insistenţa pe veridicitatea povestirilor lui Luca legate de existenţa reală a acestui falanster într-un spaţiu necartografiabil datorită particularităţilor geografice,- pune în umbră intenţionatul mesaj al cărţii: faptul că această utopie, cu certe trimiteri la cea a colectivizării comuniste, se dovedeşte o farsă grosolană, întrucât fondatorul respectivei organizaţii „paradisiace", Marius Fiston Gulianu, descendentul unei vechi familii boiereşti, acţionase nu pentru binele obştesc, ci dintr-un interes pur financiar, asemenea unui tipic exploatator capitalist.

Acestea sunt câteva romane care demonstrează că supravieţuirea artistului în perioada comunistă nu a însemnat în mod obligatoriu temenele şi sluj umilitor, ci recursul la strategii scripturale care să fenteze vigilenţa cenzurii sau să o învingă cu propriile-i arme. „Marginală" şi „invizibilă" pentru minţile opace şi „rinocerizate", ironia a fost codul prin care adevărul a putut fi transmis către generaţii libere să-l descifreze. Nu întâmplător autorii acestor romane au recunoscut în Caragiale un model atitudinal şi estetic. În demersul lor de inversare ironică a elogiilor, Caragiale le-a fost un partener din umbră care le-a girat valoarea prin sigiliul intertextual. La rândul său, marele dramaturg este astfel revalidat datorită descendenţilor săi din

generaţiile marcate de comunism, prin revalorificarea ironiei şi a altor constante din paradigma operei sale, devenită în acest fel perenă prin continuitate.

References

1. Cazimir, Ştefan, *Nu numai Caragiale,* Bucureşti, Cartea Românească, 1984.
2. Călin, Vera, 'Tonalităţi satirice la Caragiale', *Gazeta literară IX,* nr.22, (428) (1962): 7.
3. Călin, Vera, 'Procedee caragialiene' *Gazeta literarăIX,* nr. 25 (432) (1962): 6.
4. Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* Bucuresti: Humanitas, 1992.
5. George, Alexandru, 'I.L. Caragiale în lumina interpretărilor reducţioniste', *România literară,* nr. 11 (1990): 15-17.
6. Gogea, Vasile, „Vocaţia succesorală", în *Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice).* Coordonat de Gheorghe Crăciun. Piteşti: Paralela 45, 1999, 356-357.
7. Herescu, Nicolae, 'Neschimbătorul Caragiale', în *Dreptul la adevăr – publicistica exilului,* Coordonat de Nicolae Florescu, Bucureşti: Editura „Jurnalul literar", 2004, 178.
8. Ilie, Loredana, *Un veac de caragialism, Comic şi absurd în proza şi dramaturgia românească postcaragialiană*, Iaşi: Institutul European, 2012.
9. Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii culturale",* Piteşti: Paralela 45, 2002.
10. Lovinescu, Monica, *Unde scurte,* Bucureşti: Humanitas, 1990.
11. Maiorescu, Titu, *Critice (1866-1907)*, Bucureşti: Elion, 2000.
12. Marin, Petrică, *Ion Luca Caragiale, Bibliografie de recomandare,* Bucureşti : Editura de Stat pentru Cultură şi Artă, 1964.
13. Niculescu, Nicolae, 'Secretul *Scrisorii pierdute*', *Ethos, caietul II* (1975): 148-151.
14. Olăreanu, Costache, *Frica*, Piteşti: Paralela 45, 2002.
15. *Scânteia tineretului, Supliment literar şi artistic,* „Creaţie şi ironie", Anul IX, nr.21, sâmbătă, 27 mai, 1989.
16. Simionescu, Mircea Horia, *Redingota,* Piteşti: Paralela 45, 2002.

THE LYRICAL NOVEL: A NARRATOLOGICAL APPROACH

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to show why a narratological approach would be useful in understanding the lyrical novel, with references to the novels written by Virginia Woolf and Graham Swift. The narratological approaches that are presented as relevant to an in-depth analysis of the lyrical novel are based on theories of action, theories of story and narration, and theories of reception. The conclusion of the article is that lyricism lies at the level of the story.

Keywords: fabula, story, plot, flashback, flashforward

In order to define the lyrical novel, an analysis of its structure is necessary. A narratological approach explains how poetry and prose mix, what happens in this case with the incidents, how the story is told, what happens to chronology, what sort of narrators are present, and how all these aspects affect the readers' perception.

David Herman, in *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1999), draws a distinction between classical and postclassical narratologies. According to Jan Alber and Monika Fludernik, in *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (2010: 1-2), classical narratology is defined as including French structuralists such as Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, A. J. Greimas, Gérard Genette, and German structuralists such as Eberhard Lämmert and Franz Karl Stanzel. According to Herman, postclassical narratologies include classical narratology but combine this with new methodologies and perspectives on narrative. Postclassical narratology is interdisciplinary and here we can include Hogan's theory of affective narratology, which is important in order to understand the lyrical novel.

The following theories of narratology are necessary for the study of the lyrical novel: theories of action, theories of story and narration, and theories of reception.

Theories of action, or *fabula*, "focus on the study of events, action sequences and schemes, functions, actants, characters, settings and the internal laws of narrated worlds." (Onega 1996: 27). The level of the *fabula* is significant since it determines what Mieke Bal calls the "logic of events". "'Logic of events' may be defined as a course of events that is experienced by the reader as natural and in accordance with some form of understanding of the world." (Bal 1997: 177). Since Woolf's intention seems to have been to surprise the reader by showing her a different understanding of the world, this level is quite different from the way it is seen at the level of the story. The theories of reception should go deeper into this as they deal with the different forms of the reader's understanding of the world as they are influenced by Modernism and Postmodernism. How much is the *fabula* developed in the lyrical novel in comparison with traditional novels? At this level Bal discusses incidents and the way they influence the fabula's further development. Events express a condition or a change (Bal 1997: 183). So long as an incident is used to describe a condition, the reader will feel that the story is static, but when an incident is used to express a change, the reader will feel that the story is dynamic. However, this does not seem sufficient to explain the way the lyrical novel works. Since readers have the

feeling that 'nothing happens' in Woolf, and critics say that Woolf's focus is on the inner world, then further analysis is needed regarding time. This should be done at the level of the story's presentation since it is there that readers begin their reading process.

Theories of story and narration "devise modes of analysis of the time structure of the story (order of events, temporal distortions such as flashbacks or flashforwards, duration and selection of scenes, narrative rhythm, etc.)." (Onega 1996: 29). In order to understand the so-called distortions of time with the help of narratological theory, theories about narrating, narrated time and the time of life belonging to Genette, Ricoeur or Müller will be taken into account. How much of the reader's time do descriptions, reflections and incidents take in the lyrical novel in comparison to the traditional novel? According to Meir Sternberg, in *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (1978: 307-309), if an element such as a description or a reflection, is given a large amount of time, it means it is truly aesthetically relevant. Thus, if certain thoughts, scenes, or descriptions in Woolf or Swift occupy some time, this says something about their aesthetic relevance. If more of the readers' time is dedicated to descriptions or reflections, then the incidents seem to develop at a slow pace, and thus the rhythm of the action is sometimes perceived as quite slow.

Theories of reception focus on "a communicative speech act, a message transacted between a sender and a receiver." (Onega 1996: 29). Woolf and Swift seem to have the intention of surprising the reader and of replacing an old understanding of the world with something new. To what extent does the lyrical mode capture more of the reader's attention than the narrative mode otherwise might?

Joanna Russ defines the lyrical mode by contrasting it with the narrative mode. According to her, lack of chronology is one of the lyrical mode's distinctive features. There is also no causation, as the lyrical mode relies on associations for its "principle of connection". Russ also claims that Woolf is a "lyric novelist" (Russ 1995: 87). Readers have the feeling that 'nothing happens' in Woolf's novels because of her way of writing. Whether her novels are written in an almost traditional way (such as *The Voyage Out*, *Night and Day*, *Orlando*, *The Years*, *Flush*) or whether she uses the stream-of-consciousness technique (*To the Lighthouse*, *Mrs. Dalloway*, *The Waves*, *Jacob's Room*, *Between the Acts*), she resorts to more than just plot or incidents. However, any narrative text contains more than just incidents. There are also opinions and descriptions (Bal 1997: 8). The lyrical novel focuses on characters' perceptions and inner world, on their opinions, their thoughts, and their descriptions of external aspects as they perceive them. Tomashevski sees descriptions as static motifs. According to him, what is significant is dynamic, whereas what is unimportant is static (Onega 1996: 27). Woolf's and Swift's novels contain more static than dynamic aspects. However, in their novels the so-called static aspects are more important than the dynamic aspects. Due to the focus on characters' reflections and on descriptions, the action lacks dynamism. The opinions and descriptions in Woolf's novels contain poetic language. Woolf's and Swift's narrators may be considered to belong to Onega's category of narrators who comment (Onega 1996: 149-150). In both Woolf and Swift, characters use their memories to reconstruct past happenings by making them more beautiful, by idealizing the past, or by regretting certain past choices. By reflecting, characters may offer a lyrical perception of everyday life.

It would be impossible to say that there is literally nothing happening in Woolf's novels, despite some readers' impressions. This is because action "exists prior to any narrative presentation" (Culler 1980: 27-37). What gives some readers such an impression is that the action in Woolf's novels occurs slowly. The action in Woolf's and Swift's novels is not dynamic

because the narrative rhythm often slows or pauses. Another reason for this impression is that the story is told by flashbacks or by characters' impressions: "In the novel nothing happens actually; all the events take place in the character's mind," as Agsous Amina claims, in *The Novel as Autobiography and Therapy: Virginia Woolf's Mrs. Dalloway and To the Lighthouse* (2010: xl). It is no longer action that retains the focus of the reader, but an act of perception (Bal 1997: 108).

Humphrey wonders about the nature of the plot in novels where inner thoughts replace external action (1954: 84). He notices the possibility of mind as a setting, of viewing the character's memories and thoughts as the time it takes for the novel's action to start and end, as the places where a character's mind goes, which includes what characters remember, perceive or imagine as action.

Russ and Humphrey go too far. The reader can always construct a plot similar to the traditional one. By traditional plot, this thesis refers to a plot with very logical connections between incidents and with incidents organized in chronological order. In fact, the reader's role is more active in non-traditional novels. Connections and causations can always be reconstructed and implied. Moreover, even if remembering is not regarded as an action in a traditional sense, as Amina suggested, there is always a setting, a place and a time when certain incidents occurred. These are all reconstructed by characters' memories and placed in a chronological order by the readers. Remembering may be an action, yet it seems static in comparison to incidents which occur during the present time of the main story. This sort of narrative is a way of challenging the readers' expectations.

Bal claims that sometimes anachronies take place in the consciousness of a character, when he remembers doing something which is different from the actual doing. This is the case of the movement in time in *Mrs. Dalloway*. The story is formed of associations which lead the characters to move backwards in time, to remember and reflect on their past choices. This is also the case with the majority of Swift's characters: Tom Crick in *Waterland*, Paula in *Tomorrow*, William Chapman in *The Sweetshop Owner*, Sophie and her father in *Out of this World*, the characters in *Last Orders*, etc. With respect to consciousness, time is not linear. According to Daiches, consciousness may move in time while the subject and spatial elements do not. The reader will try to understand the whole story from what he is told about the characters in the present and from their memories of the past. What is more, the characters themselves go through a similar process. Deviations in sequential ordering are a common aspect of the majority of Woolf's and Swift's novels. These deviations are defined as "the relations […] which hold between the order of events in the story and their chronological sequence in the fabula" (Bal 1997: 80). The non-linear chronology presented by the authors is rearranged by the reader in order to make sense of the story.

Most of Woolf's and Swift's novels begin in *medias res*. Woolf's novels *Flush* and *Orlando*, which she calls biographies, start with the beginning. Yet, what do we regard as the beginning of a story? In the case of novels, the beginning may be regarded as the first incident that can be identified at the level of the fabula, in a chronological order. What is more, the beginning incident is regarded as the first incident presented, not with the help of flashbacks, but in the present time of the main story. In *Mrs. Dalloway*, the story does not proceed according to a linear chronology. Characters go back in time in order to remember and the reader must try to put the incidents in a chronological order. Graham Swift's novels begin in *medias res*, and their chronology is similar to what we find in *Mrs. Dalloway*. According to Meir Sternberg, lack of chronological order "[...] is an indication of artistic purpose." (Onega 1996: 103) Sternberg's

claim about the artistic role of a lack of chronological order may account for the purpose of the lack of linear chronology so often present in the lyrical novel.

It is thus only at first that the reader has the feeling that there is not much action in Woolf's novels. The difference between story and fabula can further clarify what goes on in the process of the reader's first impressions and her later reconstruction of incidents. The term *fabula* was coined by the Russian Formalists. The Russian Formalists used the word "fabula" to refer to the story, while sjuzhet was the plot. To them, sjuzhet had the function of ordering incidents chronologically while referring to the techniques of presentation. For Onega, the story is the way that incidents are presented in a novel; at this level, flashbacks are visible. The plot refers to the operations which shape the story as well as to the connectedness of the incidents. Bal's and Onega's definitions are more detailed than those of the Formalists. Onega adds the term "story" as distinct from the fabula of the Formalists. Story refers to the presentation of incidents in a novel, while fabula remains the same as the term defined by the Formalists. The definition of the plot is also preserved. There may be little action in a novel, yet when the readers think of what happened and try to find connections between the events, there is in fact an action-scheme (a *fabula*). The reader recomposes the story after reading it as a fabula, as a scheme of incidents, leaving flashbacks and foci on characters' perception aside. However, in her attempt to have a better understanding of the story, the reader not only orders the events but also forms an image of the characters based on their inner world. The reader must find all necessary connections between incidents and characters' motivations. Both readers and writers will try to offer a presentation of the story in a novel by shaping incidents into a plot (Culler).

Focalization is defined as "[…] the relation between 'who perceives' and what is perceived, 'colours' the story with subjectivity." (Bal 1997: 8) According to Bal, incidents are always presented from a subjective perspective, even in the case of third person narrators. She sees perspective as a means of manipulation; the reader is influenced by certain ways of presenting incidents or characters in a narrative. Point of view means a manipulation of vision; sympathy for certain characters does not come from moral judgment (Currie 2007: 18). Novels focusing on inner experience bring about the reader's sympathy for characters, due to the amount of information the reader is given and how this information is presented (Lodge 1992: 42).

Swift, like Woolf, favours subjective reality and non-linear chronology. His novels structurally resemble *Mrs. Dalloway*. Since we have to consider multiple subjective perspectives on reality of various characters in Woolf's and Swift's novels, the views expressed by the Russian theorist Mikhail Bakhtin are relevant. He defines the novel as expressing multiple perspectives on reality: "The Russian theorist Mikhail Bakhtin describes the novel as fundamentally polyphonic (multi-voiced) or dialogic rather than monological (single-voiced): the essence of the novel is its staging of different voices or discourses and, thus, of the clash of social perspectives and points of view." (Culler)

According to Ronald Walker, Modernist novels show a different representation of time, character, and causation. With Modernism, the novels move away from linear chronology and a unitary plot towards a new vision of reality as fragmentary (Bradbury and McFarlane 1991: 393). According to Van Brunt (2004), Postmodernist narratives are also against linear, progressive time and against relationships of cause and effect. Postmodernism, like Modernism, attempts to move away from linear chronology and from causality and coherence of plot (Burgass 2000: 177). This break with tradition was common in all arts.

Neither Modernism nor Postmodernism is a unitary movement. Warren Hedges (2003) sees Postmodernism as an aesthetic, not as a movement. With Modernism, the traditional novel

did not disappear (Stevenson 1993: 26): "conservative influences survived strongly until 1930 and beyond. Though Woolf was right to see the greatest successes of Bennett, Wells, and Galsworthy as belonging to the Edwardian period, around 1910, these novelists by no means disappeared after the war." Not all novels written during this epoch respected the features of Modernism. Some of Woolf's novels are very close to traditional ones. Postmodernism does not have a fixed set of common concepts to be respected by all authors: "Its literary expression tends to the experimental (a leftover from Modernism) but its exponents have certainly not signed up en masse to any unifying concepts like iconoclasm, groundlessness, formlessness and populism." (Holcombe 2007). The fact that Modernism and Postmodernism are not regarded as unitary movements explains why Woolf and Swift seem not to be typical of the cultural context of their epoch.

Lyricism lies at the level of the presentation of the story. At the level of the fabula, which readers can understand and compose later, there are no such details. The readers perceive lyricism but they can also reconsider the presentation of the story after they read the novel, reconstructing all the logical links and coherence of the story in a way that is almost traditional. Woolf's and Swift's novels contain certain aspects of traditional narrative, but mostly their novels belong to the lyrical mode, as this is what retains most of the readers' attention. The "alternation between narration and non-narrative comments" (Bal 1997: 31) may be regarded as support for the claim that the modern novel is a mixture of poetry and prose (Bradbury, Freedman).

References

Alber, Jan, Fludernik, Monika, (ed). *Postclassical Narratologoy: Approaches and Analyses*, The Ohio State University Press, Columbus, 2010.

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1997.

Bradbury, Malcolm, McFarlane, James, ed. *Modernism. A Guide to European Literature1890-1930*, England: Penguin Books, 1991.

Burgass, Catherine. "A Brief Story of Postmodern Plot." *The Yearbook of English Studies*, Vol. 30, Time and Narrative (2000): pp. 177-186. Web. 18 May 2010.

Culler, Jonathan. Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions, in Poetics Today 1.3 (1980).

Currie, Mark. *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press Ltd., 2007.

Hedges, Warren. 2003, *Postmodernism as an Aesthetic, not a Movement*, http://theimmanentdomain.org/files/pomo-timeline-1.pdf, Southern Oregon University

Herman, David (ed). "Introduction", *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press. 1–30, 1999.

Holcombe, C. John. *Postmodernist Poets*, 2007, http://www.textetc.com/modernist/postmodernists.html

Humphrey, Robert. *Stream of consciousness in the Modern Novel. A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others*, London: University of California Press, 1954.

Lodge, David. *The Art of Fiction*, USA: Viking Penguin, 1992.

Onega, Susana, Landa, J.A. García, ed. *Narratology: An Introduction*, London and New York: Longman, 1996.

Russ, Joanna. *How to Write Like a Woman*: *Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Stevenson, Randall. The British Novel Since the Thirties, Iasi, Institutul European, 1993.

Van Brunt. The Postmodern Crisis of Narrative: Byatt, Carey, Swift, 2004, http://www.postcolonialweb.org/australia/carey/vanbrunt14.html

THE ROLE OF MEDIATED LEARNING AND METACOGNITION IN THE IMPROVEMENT OF SCHOOL PERFORMANCE ON DISTANCE LEARNING BY MEANS OF IMPLEMENTING INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES (ICT) – RESEARCH-ACTION PROJECT –

Carmen Mihaela Olteanu
Lecturer, PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: This paper is an outline of an on-going project we are implementing in Romania. This is the first of its kind nationwide, given the systemic integrative approach of the role played by mediation pedagogy, cooperative learning and metacognition in the betterment of school performance by implementing information and communication technology. These all have so far been treated only separately. This project is based on an interdisciplinary approach, and is motivated by the ever increasing interest manifested, in the last decades, in the development of new learning strategies meant to improve school performance of both pupils and students. These strategies should be based on the paradigm set by cognitive psychology and on the research results obtained in developmental psychology, educational psychology, the psychology of learning, modern didactics, the sociology of education, information technology, educational communications and technology, etc. Below is the synthesis of our research, pointing to the interdisciplinary theoretical support on which our project is based.

Keywords: distance learning, mediation pedagogy, cooperative learning, metacognition, information technology

1. Introduction

Research in mediation psychology and in cognitive psychology with a focus on the teaching-learning process, especially on the basis of R. Feuerstein's theory and methodology put forward in 1987, has strongly influenced the understanding and the implementation of didactic principles and educational practice. These emphasized the interaction between the degree of functionality of the cognitive processes and the amount of knowledge accumulated, as well as the role played by the meta-cognitive processes in the process of learning. Feuerstein defined the didactic relations in educational-instructional activities as based on *mediation*, which allows educators to evaluate and mould their attitude and teaching style *based on the particularities of cognitive architecture* and *function of the students' cognitive styles* (Preda, Preda, 2008). Experiments with the Program of Instrumental Enrichment (P.I.E.), carried out in many countries in the world, have proved that intelligence is not invariable (Feuerstein et al., 1987, Netkine-Grynberg, 1999). Still, nowadays, school activities predominantly stimulate only the verbal intelligence and the logico-mathematical one.

The psychogenetic principle of accelerating the stadial development of intelligence should be seen through the lens of H. Gardner's 1996 theory of multiple intelligence. This idea is further supported by research that employs activating cognitive methods, proposed by project didactics,

differential psychology, experimental pedagogy, and interactive/communicational pedagogy (Perraudeau, 1996; Pourtois, Desmet, 1997). Mediated learning is related to cooperative learning, which is based on the socio-constructivist model. To be more effective, teaching-learning activities aim to develop in pupils and students *the ability to access a reflexive adjustment of the learning processes* and *to guide their own learning* (Preda, Preda, 2008).

Metacognition is essential in *knowledge acquisition*, in *problem-solving learning*, and contributes to the development of *interdisciplinary and transdisciplinary transfer* abilities (Perraudeau, 1996; Tardif, 1997, Grangeat, 2007). Two important elements of metacognition can be distinguished: *metacognitive experiences* and *metacognitive knowledge* (Flavell, 1979; Corkill, 1996; Lucas, 1999; Grangeat, 2003). Oubenaïssa (2003 – apud Romero, 2005) outlines not only the structural-functional elements of metacognition involved in the teaching-learning process, but also their interaction. Therefore, meta-cognitive training based on using a reflexive approach is bound to improve teaching and learning strategies. Inter-individual differences are usually expressed during higher level processes, namely *meta-cognitive processes*, which, however, can only be generalized if they may be put into practice in a wide array of domains. Metacognition fosters the viability of *the reasoning involved in problem solving* (Anderson, 1983; Doly, 2002), and of analogical reasoning, respectively. Research has demonstrated the importance of metacognition in the educational process, and many works insist on the role of reflection in metacognition – which brings it close to the *"critical thinking"* trend and to the theories based on cognitive control (Zimmerman, Skhunk, 1998).

The above mentioned facts show that the modern didactics used in schools and universities is beginning to focus more and more on the development and assessment of metacognitive processes and of *effective learning styles*, closely related to the development and assessment of both theoretical and practical competences, and of the creative and innovative spirit (Depover, Noël, 1999; Grangeat, 2007).Various studies emphasize the importance of agent systems based on the use of computers in the active monitoring of the learning process. Examples of such models and systems are, for instance, TETS - Training Environments in Tutorial Systems and ITE – Interactive Training Environments (Putambekar, Du Boulay, 1997).

2. Research Objectives, Hypotheses and Methodology

This project is based on an *interdisciplinary approach*, and is motivated by the ever increasing interest manifested, in the last decades, in the development of new learning strategies meant to improve school performance of both pupils and students. These strategies should be based on the paradigm set by cognitive psychology and on the research results obtained in developmental psychology, educational psychology, the psychology of learning, modern didactics, the sociology of education, information technology, educational communications and technology, etc. Below is the synthesis of our research, pointing to the interdisciplinary theoretical support on which our project is based.

2.1. The objectives are the following**:** (1) To synthesize and re-evaluate the theories on the formative role of mediation pedagogy, of cooperative learning and of metacognition; (2) To re-evaluate, adapt and put into practice some constructivist methodologies based on mediation pedagogy, on cooperative learning and on metacognition, including the implementation of information and communication technologies, in order to improve the school performance of and students. (3) To put into practice a computational model for metacognitive training in interactive

learning environments for problem-solving. (4) To develop some cognitive styles and some flexible learning styles based on problem-solving learning, especially by using heuristic strategies – as a "launching pad" for creative learning (through discovery and research).

2.2. Categories of Objectives in Distance Education

The objectives that can be associated with learning activities proposed to distance learners are divided into five categories or domains: **cognitive, affective, motivational, metacognitive** and **psychomotor**.

The cognitive objectives are based on the knowledge of a conceptual field, on the information processes related directly to the content of the subject. Thus, the cognitive level can be distributed among several tasks: 1) activating knowledge, 2) selection of important information, 3) organization, 4) integration, 5) transfer, 6) generalization or conceptualization, 7) review and 8) recovery of knowledge. The printed text being, by far, the most used medium in distance education, these cognitive operations establish a parallel with the strategies used in active reading and in the learning process (Deschênes et al., 1993).

The metacognitive objectives take into consideration that metacognition includes two dimensions: metaknowledge (knowledge about knowledge) and learning management strategies. Although metaknowledge may seem natural for adult learners, its embodiment for a student is a complicated process (Noël, 1991). The use of the metacognitive strategies of planning, control and assessment is important for the educational success. In distance education, students must demonstrate greater autonomy in the management of one or more aspects of their learning; hence, the necessity of the use of the metacognitive strategies. The autonomous students must know their own strategies in order to use them, to know what they do not know in order to search for the information needed, to plan, regulate and evaluate their own progress. Besides the inclusion of the learning activities based on metacognitive objectives, the use of the metacognitive strategies can be encouraged, allowing the student to control various aspects of training.

The affective objectives – make emotional intelligence work and are based on cognitive and aesthetic emotions and on feelings and attitudes that can change the learning environment through a new view of the conceptual field of the course (Grisé and Trottier, 1997). As part of the professional training, they are translated into lots of socio-affective skills (personality traits, relational skills, professional commitment) that characterize this training. An examination of the distance academic or vocational educational literature shows that the affective objectives do not seem to be an important concern. However, their presence is widely recognized.

The motivational objectives are based on the idea that the learning activities may involve the intervention of motivation by using personal experiences and by appealing to the desire and willingness to act in order to achieve cognitive activity. Motivation is modelled by the learners' representations of the objectives, the tasks and their own abilities: the task aims to learning or assessment, it is useful to learning, but are they able to meet the pre-established challenges? (Tardif, 1992). For the author of the courses, maintaining the students' motivation is an important aspect in the development of all the learning activities or materials.

2.3. The following are **the research hypotheses** to be tested by action-research: a) Applying the principles and methodology specific to mediation pedagogy by means of a tutorial system, including information and communication technologies, leads to the improvement of cognitive and learning styles; b) Promoting interactive cooperative learning, especially in a problem-solving context, increases both the individual and the group performance of students; c) Increasing the efficiency of cognitive activity in problem-solving learning is mostly based on the development of metacognitive strategies and knowledge; d) The meta-cognitive knowledge of people, as a meta-cognitive tool, is instrumental in knowledge building; e) Meta-cognition brings an important contribution to the development of *interdisciplinary* and *trans-disciplinary transfer* abilities.

2.4. In what regards the **research methodology**, in order to reach our objectives and to test our research hypotheses, we will be using: the psycho-pedagogical experiment, the psychological analysis of the activity's products, the questionnaire method, the guided interview, and case studies.

3. The group of participants (N=155) consists of simply-random samples: students from "Babes-Bolyai" University, from the Technical School of Cluj-Napoca, and from Spiru Haret University Brasov.

4. The Degree of Novelty and Originality of Project

We are proposing, for the first time in Romania, a systemic integrative approach of the role played by mediation pedagogy, cooperative learning and meta-cognition in the betterment of school performance by implementing information and communication technology. These have so far been treated separately. Our investigations, based on the paradigms of constructivism and of cognitive psychology, will increase the scientific and methodological support concerning the integration of information and communication technology in mediation pedagogy, in cooperative learning and in the meta-cognitive processes.

The *interdisciplinary action-research* based on the above mentioned methodology is expected to yield an improvement in the school performance of the participants'- pupils and students who will be helped to develop problem-solving learning skills and transfer abilities based on cognitive styles and flexible learning styles of higher efficiency.

This project will also contribute to the development of human resources in the field of pedagogical research, due to the involvement of young PhD students in our project's team, where they will bring their contribution to the elaboration and implementation of the proposed investigation methodology.

5. Conclusions Regarding Project Management Issues

The project's management will be of a consortium type, based on the standard axes: planning, monitoring, controlling and motivating. Each team will have its own coordinator. The contribution of each team will be made on the basis of the objectives and activities outlined in the

project, and pedagogical experiments will be made involving the selected participants. Optimal communication between team members will be fostered, especially since common terminology will be used, and each team will design its own work plan. Each partner will assign the work groups, their responsibility, and a continuous exchange of ideas and expertise will ensure that the set objectives are accomplished. The project director will supervise the clear definition of the project's objectives and activities, the assessment of the results during each stage, the key moments in the development of the project. The following will be ensured: the functioning of the consortium on the basis of a protocol; precise means and times of communication between the project director, the team leaders and the team members; communication will usually be done by means of e-mail lists and in a discussion board on the project's site; clear tasks assigned to each member of every team; suitable assignment of competencies on objectives and tasks; allotment of material resources function of the activity type; thorough planning of activities done in good time, with the duration of each activity clearly specified; feed-back (assessment of activity stage by stage and also on the whole); availability of the project's results for external evaluation.

References

Anderson, J. (1983). *The Architecture of Cognition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Brusilowsky, P. (2003). Developing Adaptive Educational Hypermedia Systems: From Design Models to Authoring Tools. In: T. Murray, S. Blessing & S. Ainsworth (Eds.), *Authoring Tools for Advanced Technology Learning Environments.* Kluwer Academic Publisher.

Corkill, A. J. (1996). Individual Differences in Metacognition. *Learning and Individual Differences*, *8*, 275-279.

Depover, Ch., & Noël, B. (Eds.). (1999). *L'évaluation des compétences et des processus cognitifs*. Bruxelles : De Boeck Université.

Deschênes, A–J., Bourdages, L., Lebel, C., Michaud B. (1993). Quelques principes pour concevoir et évaluer des activités d'apprentissage en formation à diatance. *Revue Canadienne de l'Éducation,* 18 (4), pp. 335 348.

Flavell, J. H. (1979). Metacognition and cognitive monitoring. A new area of cognitive-developmental inquiry. *American Psychologist, 34, 10,* 906-916.

Doly, A-M. (2002). La métacognition pour apprendre à l'école. *Cahiers Pédagogiques, février*.

Feuerstein, R., Rand, Y., Jensen, M. R., Kaniel, S., & Tzuriel, D. (1987). *Prerequisites for assessment of learning potential: The LPAD model.* In C. Schneider-Lidz (Ed.), *Dynamic assessment. An interactional approach to evaluating learning potential* (pp. 35-51). New York: Guilford Press.

Gardner, H. (1993). *The Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Fontana Press.

Grangeat, M. (2007). *Des activités de classe pour favoriser les régulations métacognitive des apprentissages*. Grenoble : Académie de Grenoble.

Grangeat, M. (2003). *Les régulations métacognitives: cadre conceptuel et démarches pratiques dans l'enseignememn secondaire.* Porto : Université de Porto.

Grisé S., Trottier, D. (1997). *L'enseignement des attitudes: guide de formation pour les programmes développés selon l'approche par compétences*. Romouski: Regroupement des collèges Performa.

Lucas, S. (1999). Etat des structuration métacognitives. *Bulletin de psychologie, 52 (4),* 442, 449-463.

Netchine-Grynberg, G. (l999). *Développement et fonctionnement cognitifs. Vers une intégration.* Paris: PUF.

Noël, B. (1991). *La métacognition*. Bruxelles: De Boeck Wesmael.

Perraudeau, M. (1996). *Les méthodes cognitives – apprendre autrement à l'école*. Paris : Armand Colin.

Pourtois, J-P, & Desmet, H. (1997). *L'éducation postmoderne*. Paris: PUF.

Preda A., & Preda V. (2008). The role of cooperative and collaborative learning in the development of metacognitive skills. In Munoz M., Jelinek I., & Ferreira F. (Eds.) *IASK International Conference* (pp. 527-533).

Puntambekar, S., & Du Boulay, B. (1997). Design and development of mist system to help students develop metacognition. *Journal of Educational Computing Research, 16*,1, 1-35.

Romero, M. (2005). *Métacognition dans les EIAH.* Le Mans: LIUM.

Tardif, J. (1992). *Pour un enseignement stratégique – L'apport de la psychologie cognitive*. Montréal: Les Editions Logiques.

Zimmerman, B. J., & Schunk, D. H. (Eds., 1998). *Self-regulated learning: from teaching to self-reflective practice*. New York: The Guilord Press.

MEDICINE, RELIGIOUS BELIEF AND LITERATURE

Mirela Radu, Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest and Diana Stoica, Assist., PhD, Politehnica University of Bucharest

Abstract: This article is aimed at analyzing medical and literary work of two personalities of Romanian medicine. What characterizes Victor Papilian's writing and could integrate him into the Christian values is his thirst for deeper knowledge, beyond the tangible and objective reality whose way was open by the chosen way: science. Diversified literary contrast is based on a deeply intellectualist structure of the author. Exaggerated didacticism, the physician-literate proved sometimes, was often criticized for its character "fundamentally hybrid, with an confused ideology, without glare."[1] *But what exegetes reproach the anatomist is the excess of erudition which floods at times the literary page. On the other hand, like most medical figures of the time, Gr. T. Popa was a convinced nationalist with a strong moral structure and a mixed personality fighting for social justice.*

Keywords: science, art, religion, pragmatist, medicine

Un medic-literat fascinat de mituri, **Victor Papilian**, a apelat la mitul Meşterului Manole. Despre personalitatea complexă a renumitului anatomist îndrăgostit de literatură stau şi cuvintele altui savant cu formaţie medicală: psihologul Nicolae Mărgineanu. Papilian este zugrăvit drept nu doar un susţinător înfocat al colegilor literaţi, prin revista pe care o păstorea, dar şi un cititor avid de la beletristică la psihologie, fiind la curent cu cele mai recente lucruri publicate. Nu de puţine ori profesorul de anatomie este descris de către student sau colegi ca având o personalitate deschisă, jovială dar şi însetată de cunoaştere:

"Nu pot să uit pe directorul de mai tîrziu al celor două instituţii de cultură, profesorul de anatomie de la Facultatea de Medicină, Victor Papilian, de care studenţii săi la Căminul Avram Iancu vorbeau cu nemărginită admiraţie. A fost, poate, personalitatea cea mai multilateral dezvoltată de la Universitatea din Cluj, deoarece nu era numai autorul unui excelent tratat de anatomie, care şi-a păstrat pe deplin actualitatea şi azi, ci şi un foarte bun nuvelist, romancier şi dramaturg. Precum şi un violonist neîntrecut. Şi chiar un compozitor! A redactat şi revista *Darul Vremii*, la care am colaborat şi eu.

A fost o dimineaţă de primăvară, cînd profesorul Papilian a venit la Institutul de Psihologie.Văzîndu-l pe coridor, am crezut că-l caută pe profesorul Goangă şi de aceea am alergat repede în întîmpinarea sa, fericit că am, în sfîrşit, prilejul de a-l cunoaşte şi personal.

– Domnul profesor Goangă este încă jos în locuinţa sa, dar îl anunţ imediat, i-am spus eu.

– Nu pe colegul meu Goangă îl caut, ci pe domnul Mărgineanu, a răspuns el.

– Mărgineanu sînt eu, domnule profesor, am răspuns cu sfială.

M-a îmbrăţişat cu căldură, spunîndu-mi cît de mult i-a plăcut *Psihologia germană contemporan*ă, apărută doar de zece zile. M-a invitat apoi să mă asociez cercului său literar, carepublica frumoasa revistă *Darul vremii*. În continuare m-a onorat cu prietenia sa, a cărei

[1] Perpessicius, *Opere*, vol 3, *Menţiuni critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 229

amintire o păstrez ca pe una din cele mai alese comori ale sufletului meu. La cursurile mele am fost fericit să-lam ulterior pe băiatul său, care a moştenit talentul multilateral al strălucitului său părinte.

Atenţia profesorului Papilian faţă de modesta mea persoană mi s-a părut cu atît mai excepţională cu cît înainte cu cîteva zile venise la Institut ministrul Lepădatu, căruia dascălul meu dorea să-i arate studiul meu din *Zeitschrift der Angewandte Psychologie,* care transpunea cercetările din institut şi în circuitul internaţional. (…)

Profesorul Papilian mi-a fost nespus de drag şi pentru sinceritatea şi naturaleţea izvorîtă din vechiul dicton sănătos al străbunilor noştri*, Om sînt şi nimic din ceea ce e omenesc nu-mi e străin*. Strămoşii noştri lăsau drum deschis şi greşelilor, nu numai virtuţilor. După toată probabilitatea de altfel cuvîntul de „eroare“ derivă direct de la „Eros“, pe care mitologia elină, în înţelepciunea ei, l-a „simbolizat“ cu trup de mic copil. Fire de artist, profesorul de anatomie, îndrăgit de frumuseţea corpului omenesc – pe care Thomas Mann o descrie atît de strălucit în *Muntele Magic* – a fost furat şi el de o frumoasă domniţă – fină poetă şi ea, pe care a îndrăgit-o mult şi Blaga. (…)

Ciudate şi stranii mai sînt „erorile“ făcute de suliţa lui Eros în inima oamenilor, chiar a celor cu personalitate deosebită. Dar dezvoltată nearmonios! Papilian a materializat idealul lui Goethe, pe care-l admira atît de mult.”[2]

Unele feţe bisericeşti consideră că anatomistului i s-a făcut o nedreptate din partea bisericii ortodoxe prin faptul că literatura sa cu un “(…) puternic colorit creştin şi” care ar putea “fi socotită chiar ca fiind pusă în serviciul lui Dumnezeu” nu a fost cu adevărat asimilată de valorile creştine româneşti. Chiar şi naţionalismul literatului-medic este adus în discuţie drept un motiv în plus pentru acceptarea scrierilor profesorului anatomist în galeria scriitorilor care au luptat pe frontul cultural pentru dezvoltarea culturii române în variile sale forme: “(…) deşi ardelean, după cât ştiu, numai prin adopţiune, a pătruns ca puţini alţii viaţa ardelenească, făcând să pulseze în aproape toate operele sale literare frământările sociale, politice şi religioase din Ardeal. Ar fi destul să amintesc de puternicul şi voluminosul roman întitulat *In credinţa celor şapte sfeşnice,* în care găsim zugrăvit, ca într'o vastă frescă, întreg sbuciumul vieţii ardeleneşti de după primul războiu mondial. De asemenea, sufletul ardelenesc se recunoaşte pe sine în minunatele *Nuvele ardeleneşti*, strânse în volumul întitulat *De dincolo de râu.* Şi nu mai puţin ardelenească este piesa *Cerurile spun,* care a fost reprezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Naţional din Cluj, în ziua de 6 Noemvrie 1933, cu prilejul sfinţirii bisericii catedrale.”[3]

Ceea ce îl motivează pe mare anatomist pe calea căutării perpetue este o anumită “(…) frământare sufletească, acelaşi dor adânc de depăşire, de transcendere, aceleaşi chemări ale Absolutului şi aceeaşi neîncredere în puterile raţiunii deslipită de credinţă şi iubire.”[4] Raţiunea cu care anatomistul îşi înzestrează personajele literare este doar un argument că excesul de obiectivitate şi scientism nu fac decât să sărăcească fiinţa umană care se îndepărtează, astfel, de valorile primordiale. Piesa *Cerurile spun* nu face decât să reitereze sărăcirea sufletului adusă de apologia teoretizării, un”exces de raţionalizare, apoi ravagiile raţionalizării desfrânate.”[5] Raţionalizarea excesivă distruge sufletul, ducându-l chiar la crimă (*Cerurile spun*).

---

[2] Nicolae Mărgineanu, *Mărturii asupra unui veac zbuciumat*, Prefaţă de Mircea Miclea, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002 , p. 50

[3] Diacon Dr. Emilian Vasilescu, *Arta în slujba lui Dumnezeu. Literatura creştină a dlui Prof. V. Papilian*, în *Revista Teologică*, nr. 11-12, an 1945, Sibiu, Academia Teologică Andreiană, p. 451

[4] Ibidem

[5] Idem, p. 453

Tot cu aceeaşi dorinţă distrugătoare sunt dotaţi şi eroii din *Nocturnă*. Profesorul Domniceru îşi creşte pe cei doi copii, Titu şi Cora, în ceea ce el credea că este un spirit raţionalist. Îi învaţă să nege orice lege morală şi religioasă pentru a-şi dezvolta spiritual critic. Efectele sunt devastatoare: lipsiţi de un reazem spiritual, fiul devine narcoman şi se sinucide iar fiica ajunge să se prostitueze. Concluzia care se desprinde din sistemul filozofic papilian este aceea că simpla raţiune, neînsoţită de trăirea spirituală nu poate duce decât la pierzanie: ”gândirea desprinsă de credinţă şi iubire, gândirea luciferică, prezumţioasă şi totuşi, în fond, neputincioasă. Căci gândirea care, dimpotrivă, îşi cunoaşte limitele şi e chiar capabilă să se umilească în faţa Absolutului, gândirea aceea nu omoară viaţa, ci se armonizează cu ea şi face ca viaţa să prospereze.”[6] Salvarea personajelor are loc prin dragoste: “contraponderea gândirii, este zămislitoarea şi temeiul vieţii.”[7]

Profesorul de teologie Emilian Vasilescu, a avut şi dânsul şansa să-l întâlnească pe anatomistul Papilian şi să-i aprecieze nu doar opera literară ci şi devoţiunea creştină. Pagină cu pagină, aceste mărturii ale contemporanilor mediculuiliterat vin să alcătuiască frumosul tablou al unei personalităţi puse în slujba ştiinţei dar care simţea cu sufletul şi iubea omul: ”Acum câţiva ani, când eram asistent la Facultatea de teologie din Bucureşti, l-am chemat să vorbească studenţilor la un seminar. Nu-mi amintesc bine ce a spus atunci, ştiu numai că a fost o mărturisire caldă de credinţă sinceră, care a mişcat sufletul studenţilor şi a determinat pe unul dintre ei, călugăr şi poet talentat, să se înscrie la Facultatea de medicină din Cluj-Sibiu, ca să fie aproape de profesorul literat şi credincios care-l impresionase atât de mult. Şi este de notat faptul, că atât profesorul cât şi studentul, deşi angajaţi în studii de medicină, socotite ca cele mai refractare credinţei, au găsit în această disciplină motive în plus pentru a-şi întări credinţa şi pentru a o revărsa în opera de artă. Căci şi tânărul discipol are gata o piesă în versuri cu subiect din viaţa primilor creştini. Dl prof. Victor Papilian a înţeles deci să-şi pună ştiinţa şi arta în serviciul lui Dumnezeu, ca cel mai înalt scop pe care şi-l pot pune acţiunile omeneşti. Principiul după care se conduce d-sa este acela, că arta, ca să fie fecundă şi binefăcătoare, «cere o comuniune cu Dumnezeu.» Şi este ştiut că adevărata artă şi-a tras totdeauna seva din adâncurile credinţei şi a rămas nepieritoare în măsura în care s'a pus în serviciul lui Dumnezeu.”[8] Dacă medicina oferă răspunsuri doar trunchiate, acestea sunt completate de fiorul estetic: “Cunoaşterii ştiinţifice îi scapă totdeauna ceva; către exprimarea acestui ceva se îndreaptă limbajele atât de felurite ale artei.”[9]

Între *Biserica din slăvi* şi *Cerurile spun* se pot găsi şi similitudini. Ambele piese răspund dorinţei de identitate naţională de care a fost animat autorul lor: “(…) piesele încearcă să lărgească semnificaţia cunoscută a jertfei creatoare înscriind-o pe fundalul istoric al luptei pentru realizarea unităţii naţionale a poporului roman.”[10]

Caracterul eterogen al nuvelisticii papiliene este surprins cel mai bine de Perpessicius:”(..) povestiri şi nuvele de inspiraţie religioasă, sondaje în substraturile credinţei şi legendelor, mărturii ale unui spirit dedat meditaţiei, care şi dacă nu izbuteşte, întotdeauna, să dea contur şi

[6] Idem, p. 456
[7] Idem, p. 458
[8] Idem, p. 461
[9] C.D. Zeletin, *Trăiam senzaţia penibilă că supravieţuiesc propriei sinucideri, Convorbire cu doamna Rodica Diaconu* în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008, p. 373
[10] Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 229

strălucire ficţiunilor sale, nu dovedeşte mai puţin o râvnă fecundă, care de atâtea ori, (…) se vădeşte efectivă."[11]

Sciziunea permanent dintre trăirea afectivă artistică şi cea pragmatică, pe tărâmul medicinei, a fost sesizată şi de alţi scriitori. Astfel, C.D. Zeletin, practicant al medicinei şi zelot al tuturor marilor personalităţi medicale care şi-au pus amprenta asupra culturii româneşti, îl descria pe anatomist: "O existenţă extraordinară, un om ieşit din comun, cumpănind două poveri uriaşe, medicina şi arta, pe umărul lui de Atlas. (…) rămâne cel mai însemnat om universal pe care lumea medicală l-a dat culturii româneşti."[12] Şi Papilian a trăit literar, nuvelistica sa fiind impresionantă. Dacă scrisul său beletristic poartă mult mai pregnant amprenta studiilor medicale, respirând un aer scientist cu sclipiri de "zăcământ aurifer imens al lumii reale ori imaginare"[13], opera literară a lui Vasile Voiculescu pare mult mai detaşată de latura breslei din care provenea, deschizându-se mult mai amplu spre aria creaţiei artistice încântându-şi cititorii prin "licăririle de astru etern către care, în nopţile singurăţăţii noastre întoarcem ochii."[14] Dacă scrisul lui Papilian pare uneori prea didactic, acest lucrul îl pune în descendenţa lui Tostoi prin fineţea observaţiei psihologice şi sociale dar se plasează în contemporaneitatea sa prin "prize la suferinţă."[15] Cu toate că interesul său nu s-a îndreptat în plan literar către descria obiectivului, pierderghia sa intelectuală a fost absorbită de "realitatea problematizată şi semnificativul cu mare forţă de iradiere. Descripţionismul a rămas în seama celuilat volet al dipticului său, anatomia, sau, poate, în seama prozei sale dialectale, mai ales cea a nuvelelor olteneşti."[16]

O altă diferenţă care se merită amintită este cea între Papilian şi Francis Rainer (1874-1944). Anatomistul bucureştean Rainer avea însă o abordare mult mai raţionalistă şi anti-metafizică chiar şi în paginile sale, rare de altfel, de literatură. Era adeptul mişcării medicinii sociale al cărui fondator fusese medicul de origine germană Rudolf Virchow. L-a tratat pe Garabet Ibrăileanu pentru o maladie a plămânilor şi, cu această ocazie, avea să se apropie şi de grupul literar din jurul periodicului *Viaţa românească*. Rainer credea cu tărie că medicii nu trebuie să fie doar aparători ai integrităţii fizice a pacienţilor ci şi oameni cu o cultură bogată, care să insufle respect pentru înaltele valori morale. În încercarea sa de a-şi dota studenţii cu un arsenal cultural cât mai bogat, Rainer organiza prelegeri la care invita marile personalităţi ale vremii. Unii dintre marii oratori care au călcat pragul Facultăţii de Medicină au fost Mihail Sadoveanu, George Topîrceanu şi Titu Maiorescu. În ciuda animozităţii vădite dintre Papilian şi Rainer, cel de-al doilea vădea acelaşi interes pentru cultură ca şi primul. Rainer îşi prezenta cursurile de anatomie într-o manieră originală, conexând studiul anatomic, cu cel al fiziologiei, cu literatura şi pictura, astronomia şi chiar sculptura căci "Rainer reprezintă în posteritate un concept estetic: viaţa trăită cărturăreşte, în care esteticul devine scop, un estetism al existenţei ştiinţifice."[17]

În plan medical, **Gr. T. Popa** îşi leagă numele, la nivel mondial, de descoperirea, împreună cu Una Fielding a sistemului hipotalamo-hipofizar. Câştigase o bursa de studiu (Rockefeller) la Chicago.

---

[11] Perpessicius, *Opere*, vol 3, *Menţiuni critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 228
[12] C. D. Zeletin, *Cu gândul la Victor Papilian*, în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008, pp. 270-271
[13] Idem, p. 271
[14] Idem, pp. 271-272
[15] Idem, p. 273
[16] Ibidem
[17] Idem, p. 272

Una dintre primele sale încercări la limita dintre ştiinţă şi literatură, a fost traducerea lucrării lui Ernst Haeckel *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturells. Conférences scientifique sur la doctrine de l'évolution en général et celle de Darwin, Goethe et Lamark en particulier*. În ciuda obârşiei modeste, viitorul anatomist avea certe înclinaţii filologice, învăţând singur limba germană şi franceză. Cu atât este mai impresionantă capacitatea de a face traduceri, şi de a îi fi acceptate de autorul tratatului, cu cât acest lucru avea loc pe când era în clasa a şasea. Însuşi Ernst Haeckel (1834-1919) se afla la graniţa dintre anatomie, filozofie şi genetică. Acesta era autorul legii biogenezei, conexând filogenia, ontogenia şi anatomia. Peste ani, Freud avea să aplice aceleaşi principia, făcând legătura dintre biogenetica de ontogenia psihologică. Haeckel se avântase şi pe teritoriul filozofiei semnând *Ghicitoarea Universului* (1901) şi *Libertatea în Ştiinţă şi Predare*.

În puţinele răgazuri pe care le avea în timpul participării, pe front, în primul război mondial, Popa citea cu febrilitare fie filozofie (Kant), fie anatomie (Testut). După descoperirea anatomică remarcabilă, Gr. T. Popa fusese nominalizat la acordarea Premiului Nobel. Dar invidia unui confrate român, Vasilew Răşcanu, avea să-l îndepărteze de nominalizarea la acest premiu.[18]

În 1936, Grigore T. Popa avea să-şi unească forţele cu doi iluşti scriitori: Mihail Sadoveanu şi George Topârceanu pentru a edita o revista, *Însemnări ieşene*-"cea mai importantă revistă de spiritualitate a ţării"[19]-dar care, din păcate a avut viaţă scurtă, apărând doar patru ani. *Însemnări ieşene* era urmaşa unei alte reviste importante: *Viaţa românească*. La rândul ei, *Viaţa românească* grupa, în 1906-anul fondării, printre iniţiatori nume ilustre ale culturii, literaturii dar şi ştiinţei. Astfel, Ion Cantacuzino era cel care se ocupa de problemele medicale expuse în paginile periodicului. Pe acelaşi medic, Cantacuzino, îl vom regăsi şi în comitetul organizatoric de la *Însemnări ieşene*. În ceea ce priveşte începuturile carierei medicale a marelui anatomist-Gr. T. Popa- C.D. Zeletin afirma:" (…) a pendulat între filozofie şi medicină, alegând-o la sfatul aceluiaşi Paul Bujor pe ultima, aşa cum marele său discipol, George Emil Palade, a ezitat şi el între filozofie şi medicină, alegând-o, din proprie initiativă, pe aceasta din urmă."[20] Pierdere pentru filozofie dar câştig pentru medicină, personalităţile puternice ale celor doi aveau să-şi găsească glas în literatură. Implicarea medicului-literat Grigore T. Popa în activitatea revistei avea să fie una rodnică. Scria cu febrilitate creatoare şi se semna adesea Paul Gore iar preocuparea literară este una de excepţie "efervescentă, prin erudiţie, spirit polemic, aserţiune francă, verb acid, curaj al părerilor, simţ justiţiar, umor, vervă."[21] Poate prea forţată, asemuirea lui Gr. T. Popa cu naţionalistul Nicolae Iorga este, totuşi, una viabilă prin însuşirile de care anatomistul dădea dovadă. "Pulverulenţa notelor, vibraţia intelectuală, acuitatea şi promptitudinea recepţiei, largul spaţiu spiritual în care se mişcă şi prize la faptul zilei"[22] făceau din acesta un adversar literar, cultural şi chiar politic redutabil. Dotat cu "reflecţia filozofică a omului de laborator"[23], Gr. T. Popa avea tot instrumentarul de erudiţie pentru a putea accesa zone atât de incongruente: literatură şi ştiinţă. Modul în care îşi simţea sufletul sfâşiat de cele două arii ale cunoaşterii este şi mai evident dacă amintim faptul că anatomistul îşi semna paginile de

[18] A se vedea Richard Constantinescu, *Grigore T. Popa și „controversa Nobel"*, în *Viața Medicală*, nr. 29, 17 iulie 2015, p. 12
[19] C.D. Zeletin, *Gr. T. Popa la Însemări ieşene* în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, București, 2008, p. 263
[20] Idem, p. 264
[21] Idem, p. 265
[22] Idem, p. 266
[23] Ibidem

literatură cu pseudonimul pe când paginile de studii literare sau ştiinţifice erau iscălite de medic cu numele său real. Ca la mai toţi medicii care şi-au înmuiat condeiul în inspiraţia literară, şi medicul ieşean avea vădite înclinaţii spre parimii, paradigme şi parabole. Cea mai bună caracterizare a endocrinologului român este făcută de nepotul său, Dumitru Radu Popa: "Într-un cuvînt, a fost un om adevărat aflat la răspîntia istoriei, între două teribile dictaturi, un gînditor profund, cu o genă etică şi morală care nu cunoştea compromisul, dimpotrivă, îl denunţa unde îl identifica, netezindu-şi astfel senin drumul spre martiriu şi moarte. Împăcat cu el şi cu lumea, nepătat şi trăgînd un tragic semnal de alarmă asupra celor două isme distrugătoare ale secolului XX: fascismul şi comunismul."[24]

Om de cultură cu vederi largi, medicinistul îşi antrena şi studenţii în căutări culturale febrile: "Organiza pentru studenți «Referatele de miercuri» - am un caiet al lui care chiar așa se intitulează – în cadrul cărora erau puse în discuție și analizate diverse cărți de știință, de filosofia științei. Era un fel de atelier de discuție."[25] Cu atâta tărie îşi susţinea vederile culturale, politice şi etice încât discursul ţinut în Aula Facultăţii de Medicină, în fatidicul an 1947, alocuţiune intitulată *Morala creştină şi timpurile actuale*, avea să-i aducă repudierea şi persecuţia regimului comunist, şi, în final, moartea un an mai târziu.

Savantul era mândru de obârşia sa modestă şi cu atât mai mult de drumul parcurs: "Din întâmplare nu m-am născut nici la Keyo, nici la Montana şi tot din întâmplare m-am născut la Broşteni. Şi încă şi mai din întâmplare în loc să învăţ a face brânză bună din laptele oilor pe care le-aş fi putut paşte în munte, am învăţat încetul cu încetul să colorez celule şi fibre nervoase şi dacă cineva mi-ar fi spus pe când umblam netuns, nespălat şi cu opincuţe, că în mine este stofă de savant, las că nici nu l-aş fi înţeles ce spune, dar la înţelegere aş fi fost sigur că aiurează." Singurul regret pe care îl avea cu adevărat era că nu putea înfăptui mai multe: "Dacă nu te lipeşti temeinic de nimic ajungi să capeţi ori lăcomia frumosului ori pasiunea răului, amândouă dezastroase. În mine simt într-adevăr această lăcomie care-mi dă mari turburări uneori. Tot ce-mi place aş vrea să am şi mă-ndeamnă inima să-nfăptuiesc, dar deseori constat că nu am atâtea puteri câte mi-ar trebui şi de aici rămâne un fel de cocleală în suflet. E foarte dureros să te surprinzi construit numai pe umbra idealurilor tale." Chair dacă soarta i se părea, până la un anumit moment, ca fiind create de propria-i voinţă, descoperă un anumit grad de determinare. Destăinuirile sale merg până la a diseca modul în care trăieşte ştiinţific dar simte artistic: "Mă fixez uneori pe câte o frunză verde ca o omidă şi până nu o sug toată nu mă las, iar pe urmă vânturile capricioase zboară frunza cu tot cu omidă. Cred că din această îndărătnicie mi-a ieşit mie pofta să fac migăleală de laborator în ştiinţele naturale. Şi încă ceva poate: sunt sclavul curiozităţii. Acolo unde este întunericul mai adânc aş vrea să văd ce este."[26]

În plan editorial, Gr. T. Popa a dedicat pagini multor confraţi de meserie sau de condei: I. I. Mironescu, Topârceanu, George Magheru, Radu Gyr, Ionel Teodoreanu. Multe dintre eseuri i-au fost publicate în periodicul *Însemnări ieşene*. Astfel, de numele lui se leagă scurtele scrieri *La Bucureşti, Cei plecaţi, O vizită medicală, În drum spre Oituz, Laurii izbânzii, Părintele Ilarion,*

[24] Dumitru Radu Popa, *Liber sub dictatură: Gr. T. Popa*, în *Viaţa românească*, nr. 5/2010, disponibil pe http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/66_viata-romaneasca-nr-5-6-2010/28_eseuri/626_liber-sub-dictatura-gr-t-popa.html

[25] Otilia Bălinişteanu, *Grigore T. Popa era cu multe zeci de ani înaintea contemporanilor săi*, în *Hai hui printre cuvinte*, 21/09/2015, disponibil pe http://otiliabalinisteanu.wix.com/otiliabalinisteanu#!%E2%80%9DGRIGORE-T-POPA-ERA-CU-MULTE-ZECI-DE-ANI-%C3%8ENAINTEA-CONTEMPORANILOR

[26] Gr. T. Popa, *Nomura, Harison şi cu mine*, în *Însemnări ieşene*, an. V, vol. XVI, nr. 10, 1 oct. 1940, apud. Richard Georgian Constantinescu, *Puncte de vedere*, din 5/09/2012, disponibil pe http://www.doxologia.ro/puncte-de-vedere/cine-oi-mai-fi-eu

Ironia vieţii, *Flămânzii*, *Dibuiri sentimentale*, *Ionel Năzuinţă*, *La boierul Tache*, *O vânătoare cu urmări*, *În cântec de ţiteră*, *Izul pământului*, *Cercul durerii*, *Rătăciri*, *Abisul*, *Subt impresia focului* (scriere publicată de-a lungul a şase numere). Toat aceste lucruri vin să alcătuiască un tablou complex al unei personalităţi la fel de implicat în medicină cât şi în literatură.

BIBLIOGRAFIE

Bălinişteanu, Otilia *Grigore T. Popa era cu multe zeci de ani înaintea contemporanilor săi*, în *Hai hui printre cuvinte*, 21/09/2015

Constantinescu, Richard Georgian *Puncte de vedere*, din 5/09/2012

Constantinescu, Richard Gorgian *Grigore T. Popa şi „controversa Nobel”*, în *Viaţa Medicală*, nr. 29, 17 iulie 2015

Mărgineanu, Nicolae *Mărturii asupra unui veac zbuciumat*, Prefaţă de Mircea Miclea, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002

Munteanu, Elisabeta *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Perpessicius, *Opere*, vol 3, *Menţiuni critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971

Radu Popa, Dumitru *Liber sub dictatură: Gr. T. Popa*, în *Viaţa românească*, nr. 5/2010

Vasilescu, Emilian *Arta în slujba lui Dumnezeu. Literatura creştină a dlui Prof. V. Papilian*, în *Revista Teologică*, nr. 11-12, an 1945, Sibiu, Academia Teologică Andreiană

Zeletin, C.D. *Trăiam senzaţia penibilă că supravieţuiesc propriei sinucideri, Convorbire cu doamna Rodica Diaconu* în *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2008

CULTURAL CODES AND MORAL REPRESENTATIONS IN POST/COMMUNIST FICTION

Dan Țăranu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: This paper argues that in order to define what morality and immorality meant for the people who lived in the Communist regime one must abandon pre-determined frames of interpretation and must engage in an exercise of moral scaling. Seeing the world through the eyes of the social actors as they were created and represented in some of the novels written at the end of Communism helps us move from a polar, disjunctive vision of what a moral life is or should be. Making (moral) sense out of an amoral, corrupted context meant a personal effort to harmonize a confusing juxtaposition of cultural codes, of Communist ideals and rituals and their very different daily life counterparts and, at the same time, of alternative influences (Western models and expectations, humanist traditions). Some of the Romanian novels of the 80s capture this personal, non-heroic quest, of adapting and carrying on, by giving us a thick description of the Communist regime, thus helping us immerse in a universe that was still unfolding without an end in sight. In this case, morality can be best understood if we employ concepts such as marginality, living simultaneously in several worlds without being fully integrated into one of them, a condition which distorts cultural codes and molds identities in unpredictable ways. Exercising our moral faculties together with unexceptional characters, "thrown" into a world without solid roots and deprived of external systems of reference, may help us understand how someone could still try to create a meaningful life even in the direst of circumstances.

Keywords: social marginality, Communism, moral identity, hybridity, ordinary life.

One way to look at the cultural life created in the Communist regimes of the yesteryear is to use the instruments and vision of oppositional rhetoric. Inspired maybe by the revolutionary impetus which mimicked and then destroyed the democratic values of the interwar period, we are used to apply an inflexible *either/or* logic when discussing the cultural options and behaviors of those who lived under a totalitarian regime. Imbued by a necessary moral sense and trying to restore what some might call the concept of civic virtue, this perspective only applies to a small elite of dissident intellectuals, like Paul Goma or common individuals, like Gheorghe Ursu, who were able to forge themselves and for themselves a "strong" moral identity. But these examples were few and far between and I think we risk to seriously distorting the image of the life under the Communist regime if we generalize this radical opposition to the social texture *en ensemble.*

If we look at the Proletcultist novels of the Fifties, we can easily see the battle between the forces of evil and the righteous red-tinged apostles of justice embodied by the Communist ideologues, supporters and practitioners. Titus Popovici or Petru Dumitriu stands as perfect examples for this kind of Manichaeism, well-known even today. Even the problematic heroes of Marin Preda's novels, such as the troubled intellectual, Niculaie Moromete, or Victor Petrini are disenchanted with the current state of events, trying in a true post-Marxist spirit to right the wrongs of the shortcomings due to the insufficient grasp of the Communist ideals. They are true

Communists, nurtured by the authentic values of the utopian future set in opposition with the petty spiteful and individualistic ideologues who confiscated the political power. This sort of organic intellectual is echoed in Czeslaw Milosz's famous definition of *ketman*. What transpires in the employment of religious concepts such as *ketman* is a doublefold identity, but one that is essentially hierarchical and, again, structured as a dichotomy. The simultaneity of the mutually exclusive cultural codes to which an individual adheres (or to which he simulates fidelity) is organized binomially around an overt identity and the true covert identity, a configuration that strongly resembles a Gnosticist solution[1]. In conclusion, there is a substantial similarity, especially in the first and last decade of Communism, between the mythical class-based antagonisms created by the Communist rewriting of history and their tyrannical approach to social life, liquidating 'the people's enemies', and a mirroring (subdued, but not vanquished), non-communist identity. The essence of this fight is a battle between divergent and clear clear-cut identities and cultural codes. At the same time, around 1968, there is a subtle but decisive movement of convergence between the official discourse and objectives and the private sphere. Invigorated by Ceausescu's anti-Soviet turn, it seemed that the opposition could turn into mutual contamination, that political power could be tamed and civilized. But this illusion lasted, as we know, only for three years until the July Theses.

But this is only one side of the story, a violent account of hard / strong moral choices, sometimes life-changing or, more generally, deriving from or leading to extreme circumstances, in which the identities are all built vertically, with strong axiological poles. But is this the most representative side of *our* story? I tend to believe that there is another narrative, not as fascinating and awe-inducing, that encompasses most of the average people's lives under Communism. And this is a story of amalgamation and marginality, of soft and malleable identities forced to survive in an oppressive and fundamentally inauthentic society. What follows is a series of attempts to find out why this was/is so and, therefore, to provide a possible explanation for the cultural constants that marked the threshold / transitional phase to the so-called post-Communist societies of the 1990s. Thus, this perspective envisages the vernacular culture of the average man living in Communist Romania. My main point is that there are objective reasons for considering that the background of the strong oppositions and "hard" identities discussed above cannot be understood in terms like *either/or*, but in a different logical and existential frame characterized by a simultaneous and paradoxical relation: *both/and; neither/nor*. Consequently, these cultural identities and options may be better understood as sitting in juxtaposition, instead of opposition. This can be translated as an uncritical agglutination of incongruous sets of practices, values, and cultural codes of a certain exploratory value. For instance, between applauding a propagandistic discourse, telling jokes about the regime you have just praised, believing in the false, self-aggrandizing reports on the radio about the productivity of the factory you are working for and stealing materials from the same factory the next day. I am well aware of the risk of taking this story at the face value, but presumably there is a long history of this sort of compromise solidified as a way of life in the Romanian history. I don't intend to go into specifics here[2] but it can be argued that cultural marginality was a defining condition for Romanian society long before the onset of Communism.

[1] This type of mystical adaptation to the harsh totalitarian realities is splendidly, even if belatedly, illustrated in Petru Dumitriu's novel, *Incognito*, published in exile in 1958.

[2] For further references regarding this type of adaptation by compromise see, Lazăr Vlăsceanu, Hâncean, Marian Gabriel, *Modernitatea românească* (Pitești: Paralela 45, 2014); Bogdan Murgescu, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, (Iași: Polirom, 2010).

It is sufficient to invoke here the much debated concept of Balkanism to support the idea of an identity permanently connected to two different, contradictory, or just parallel, cultural codes, values and behaviors; obviously, in this case, the contrast was created by the conflict between an Oriental culture and the Western European one. The issue at stake here is to imagine an individual who is permanently challenged to build her/his identity trying to harmonize or adapt to these two (or at least two) very different cultural strands. It is useful to introduce here the concept of marginality, as defined by Robert Ezra Park, for a better understanding of this intermediary, but not hybrid situation, because the concept of hybridity assumes an already set up synthesis, while this meaning of marginality refers to an ongoing process in which the synthesis is a desired but uncertain outcome. So, for the American sociologist, the marginal man is "a new type of personality, namely, a cultural hybrid, a man living and sharing intimately in the cultural life and traditions of two distinct peoples; never quite willing to break, even if he were permitted to do so, with his past and his traditions, and not quite accepted, because of racial prejudice, in the new society in which he now sought to find a place"[3] By definition, the marginal man lives in both worlds, while belonging to neither, so he is devoid of a stable configuration to call "home". This "homelessness", as Peter L. Berger called it, is a symptom that can be traced in the interwar period not only as an expression of Balkanism, but as a result of the increasing cultural and political tensions created by the modernization process, especially by the division between a new urban culture and the rural origin of most of these new urban inhabitants. Witnessing the most significant phenomenon of social mobility recorded until then, the new urban class had to face head-on the increasing pressure of industrialization and, at the same time, new norms of civility that came into collision with old traditional rural codes of behavior and values. What happened in terms of cultural identities was, as expected, an uncomfortable cohabitation and contiguity of these two very different, if not opposed, forms of social integration and, consequently, a new form of marginality that did not exhaust the previous Balkanic one, but overlapped it, seeing that the modernization process was in fact a Western-sourced phenomenon.

Apart from the radical solutions appealing to the not so many vocal supporters of one or the other, all the cultural solutions proposed in the interwar period first appeared as intellectual endeavors with no firm popular basis. As such, the strong leanings towards anti-Western and Fascism nonetheless inspired by the strong traditional (rural) vision of a significant part of the Romanian *intelligentsia* were opposed by a pro-Western camp even more secluded from popular beliefs but with a consistently moderate outlook on cultural life. These types of response did not crystallize in strong valid identities before the totalitarian regime of Carol II and it is easy to assume that, in the real life of the ordinary man and woman, such discontinuous visions and the discrepant stimuli created by modern life implied not a decisive turn towards an attitude or the other, but an unstable fusion of disparate elements and cultural codes. To complicate matters even further, in this already unstable climate, a new marginality-inducing situation occurred. The Communist regime not only changed the political and social structure of the interwar Romania, but tried, and successfully managed, to erase a (substantial) part of Romanian history and institutions, creating and imposing a new superstructure that they called 'the Communist man' and 'the Communist way of life'. The contrast between the signifiers/signifieds of "life-as-it-was-really-lived" and the same signifiers translated into the ideological 'signifieds' of the regime created again the type of polar situation that requested again and again means and tools able to

[3] See Robert Ezra Park „Human Migration and the Marginal Man", *American Journal of Sociology*, 1928, p. 892.

transform this disjuncture into a livable situation. For the most part of the population, the easiest way to cope with this sort of pressure was to tinker with a subsistence identity, incorporating contradictory and incongruous elements into a (seen from the outside) incoherent and self-debilitating construction, but nonetheless the sort of identity that was most probable to succeed in defusing the overwhelming tension of living in two (or more) separate worlds at once.

This long tradition of bifocal, ambivalent identities explains what today appears to be profoundly wrong in terms of moral choices and virtues. This continuum between incompatible identities turned into the major form of approaching and understanding life. Mixing together obedience, criticism, alternative ways of life, and scattered official references, adapting and continuously applying and modifying identities to match an ever-shifting ideological pressure, supporting humorously all kinds of vicissitudes, and boasting exactly about this kind of resistance may indeed prove a lack of imaginative reach. Or, one may argue, it strongly denotes the incapacity to articulate a decisive and defining identity able to shape a different kind of society. Irrespective whether we apply this critical approach or not, it must be said that while open insubordination, subversion and, on the other hand, living a piecemeal existence, under the radar, trying to make sense of a complex and dangerous world, have all existential validity, they do not have an equal moral standing. This is the kind of argument that maybe is not stressed or developed enough. If it is important not to transform the history of Communism into another set of dichotomies between heroes and demons or between singular personalities and the ignorant masses and we should strive to understand both options, or as a matter of fact, all the options, it's equally important to keep them in check with each other and to become engaged in an effort of moral scaling. Furthermore, it's essential (and maybe more difficult) to continue to discern and discriminate between these various options, avoiding the risk to transform everything into a grey thick paste of confused and confusing relativism.

Returning to the topic at hand, as it had already happened in the interwar period, literature was once again called to reflect upon these ever shifting dimensions of cultural identities. But selecting those literary works, especially novels that were able to capture, express and explore this murky side of the story is not an easy task. Usually, maybe reproducing a Romantic view, extremely influential in the Romanian literature since the end of the 19th century (and presumably still effective today) the 'average' man was not the focus of the novelistic perspective, being generally used as a contrasting background for the 'true' characters who were almost always endowed with superior intellectual attributes, being problematic natures, revolutionary or visionary heroes. When the simple, average guy was the main character, he was instantly demonized, transformed, for instance, into a metonymy of the oppressive mediocrity of the modern world, as was the case with the famous Grobei from Breban's novel *Bunavestire*. So, when trying to find novels in which this apparent all-encompassing mediocrity becomes the sole focus of the writer's novelistic enterprise, the results are scarce. I am referring especially to novels in which the narrative perspective is an immersive one, even when the free indirect speech is used, novels in which we are forced to see the world through the eyes of a character without the corrective perspective of the outside authorial voice and also without the shaping 'sense of the ending' that classifies one course action or the other. One proto-example of this type of novel, it could be argued, is Marin Preda's almost unknown novel, *Intrusul (The Intruder)* where an existentialist topic is connected to the genuine confidence of the main character that he participates in the building of a new world. This serves only as a proto-example; however, Preda's character, Călin Surupăceanu, is not a cliché, but a fleshed-out human being. His identity is built and then deconstructed along with the new world of Communist incessant building of

industrial cities. His options are limited by his perspective and the author does not try to force him into our or hisq way of understanding the past.

A much clearer account of these bifocal, fluid identities is to be found in Ioan Groșan short stories published in the last years of the Communist regime. Using all the methodological insights described above, Groșan reconstructs a familiar world shrouded in a tender irony that never surpasses the characters' cognitive and perceptive horizon or, so to speak, their *Weltanschauung*. I have only selected two of these short stories, probably the most rewarding ones in the volume *Caravana cinematografică* (*Kino caravan)*, namely the eponymous story, and another one named *Marea amărăciune (The Great Bitterness)*. The first story describes the windy road of a propagandistic movie caravan, one of the many circulating in the Fifties in the Romanian villages at first with the sole mission to indoctrinate into submission the peasants who were resisting collectivization, and then to coerce the "masses" into the belief that Communism was nothing short of the promised secular redemption. In this particular case, the activist is a young worker who lacks experience and, moreover, is sent to an isolated village. Tavi, the young activist, is so convinced of the truth of his ideological propaganda that this discourse invades all of his inner desires and spills, for instance, into a very awkward love declaration. The other main character, Corina, the village librarian, refuses Tavi's invitation to build a better world alongside the party not because she entertains other secret anti-Communist values but because she dreams about the castles in the Loire Valley. Our main interest in this short story consists, on the one hand, of the Communist activists who are honest in their beliefs and, at the same time, ridiculous in their overselling of the new world, and, on the other hand, of the villagers' attitude towards these efforts. They emulate interest, they know how to respond in dithyrambs without any sort of personal involvement, but, contrary to the *ketman* theory, they do not have any strong beliefs to oppose this official discourse. The final scene in which all the characters who participated in the process of indoctrination are gathered together around a card game emphasizes the weak and unstable condition of the Communist propaganda which, for these people, is just another obstacle in the everlasting course of a life based on the idea of "making do". The deep change in the Romanian society is illustrated in a metonymical way by one of those characters who discards a trump card and, with dry humor, announces its color: "red". No more and no less.

The Great Bitterness, a short story taking place in the Bucharest of the Eighties, describes the failed love story of two married high-school teachers who try to prescribe their relationship by writing premade stories on small pieces of papers. The main theme of Groșan's novel is that a love story which follows a script or some literary patterns is doomed to fail in a lackadaisical and even more stereotypical manner than the scripts it has followed. More interesting for our topic, Sebastian is not only a useless demiurge who tries to remold a disappointing reality using a weak and unproductive form of imagination, but also a highly-skilled opportunist who knows all the tricks in order to advance in the school system. Praising the principal, being modest with his superiors and arrogant with his peers, Sebastian is prepared to join the ranks of the Communist officials, being simultaneously a subtle and "embittered intellectual" who reads Virginia Wolf and is exasperated with the clichés of the didactic literature. Of course, what is striking here is the total lack of any type of moral problematic. The identity of the high school teacher flows freely between the two positions as if they were complementary, not mutually exclusive. There is no kind of internalization of a conflict between his social behavior and his personal values. Everything is flattened in a single continuum without any sense of discrimination whatsoever.

For Sebastian, this type of coexistence has become normal, or, to put it differently, it has become the norm[4].

It is true that after the so-called Revolution of 1989, there appeared a justifiable critical and vindictive discourse towards the compromises made by the authors living in Communism. The intention was not only to despise the lack of moral values but at the same time to announce a new world that required to be represented in a literary form. But if we ignore Ovidiu Verdes and Mircea Cărtărescu's novels, whose topics do not tackle directly the theme of (adult) social identity, the best literature about the transition to the tentative post-Communism of the 90s is to be found in Petre Cimpoesu's novels, especially in *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni (Simion, the Saint from the Elevator)*. His novel apparently seems to ironically depict an epiphany extracted from the vast urban folklore of the Nineties: the transfiguration of a simple shoemaker (the reference to Ceausescu's professional background is transparent) into a saint that blocks himself in the elevator of a 4-floor block of flats. This kind of event does not produce a "rupture" in the social texture of the small Romanian town Bacău, as we might have expected in a different setting. The people living in the grey urban environment act as if sedated; they drift between old models of apprehending reality and new phenomena (like the thrilling discovery of multilevel marketing to which two gullible characters fall prey, only to console themselves with the idea that their lost money contributed to the consolidation of the Romanian market economy), they mix and jumble several cultural codes without being able or willing to articulate them into a meaningful syntax. In this context, Simion, the saintly apparition, who speaks in parables through the elevator door, is the only way (a highly implausible and retrograde way) in which their dispersed and fragmented existence seems to coalesce in a stable form. However, this identification with a "hard", vertical form of understanding reality does not last. Simion's neighbors see it as a curiosity that they will then try to exploit in their day-to-day interests. It is not an apology of Christian values as it may appear, but a form of underlining two types of inadequacy: the incapacity of the post-Communist individual to understand a "hard" message and, consequently, the sad uselessness of such a message in transforming identities and horizons of understanding.

It is this kind of horizontal and fluid existence, without any external moral compass, juxtaposing experiences and contradictory values with the single goal to "make do" and to live just another day that, I think, should be investigated more closely when we analyze what defined the larger part of the Romanian society. Seen from the point of view of the social actors, a project for which the novel continues to be a special conduit, the amalgamations, fusions and distortions of cultural values and behaviors prove to be one of the main forms of living and building a tolerable life under the Communist regime. This existential, vernacular level (*id est*, how to create a meaningful life from different bits and patterns of several discourses lived simultaneously) is often ignored in the ideological and theoretical analyses of the Communist regime, and yet, this one level is the root of apprehending and creating social reality, a root that, presumably, is still active today.

[4] It should be noted here that this uncanny (for us) coexistence is perfectly illustrated by Ioan Groșan himself who was one of the most gifted of the Eighties Generation, an alternative, for some, even countercultural literary movement *and* an informant for Securitate, without discussing publicly this radical incongruence. Another well-known example is Mircea Horia Simionescu, one of the most gifted experimental Romanian writers who was simultaneously and , without any manifest asperity, a highly ranked Communist official.

REFERENCES

Bauman, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence* (Cambridge: Polity Press, 1991).

Berger, Peter L.; Berger, Brigitte; Kellner, Hansfried, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, (New York: Vintage, 1974).

Cimpoeșu, Petru, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, (Polirom: Iași, 2001).

Chirot, Daniel (ed.), *The Origins of Backwardness in Eastern Europe : Economics and Politics From the Middle Ages Until the Early Twentieth Century*, (Berkeley: University of California Press, 1991).

Dobrescu, Caius, *Plăcerea de a gândi*. *Moştenirea intelectuală a criticii literare româneşti. (1960-1989), ca expresie identitară într-un tablou global al culturilor*, (București: Editura Muzeului Literar al Literaturii Române, 2014)

Groșan, Ioan, *Caravana cinematografică și alte povestiri,* (București: Corint, 2005).

Janos, Andrew C., *East Central Europe in the Modern World. The Politics of the Borderlands from Pre- to Postcommunism* (Standord: Stanford University Press, 2000).

Murgescu, Bogdan, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)* (Iași: Polirom, 2010)

Vlăsceanu, Lazăr ; Hâncean, Marian Gabriel, *Modernitatea românească* (Pitești: Paralela 45, 2014)

EDUCATIONAL MANAGEMENT: ETHICS MANAGEMENT, STYLES AND TYPES OF MANAGERS AMONG TEACHERS

Edith-Hilde Kaiter
PhD Lecturer, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy Constanța

Abstract: According to studies, management, as the center of decision, is represented by the person or the group of persons invested with formal authority, under which decisions are made, having the role of influencing the activity and / or the behaviour of other people. It can be defined as intellectual work by which a person determines other people to undertake certain activities in order to achieve one or more objectives.
Based on management's main actions, which are to anticipate, to organize, to command, to coordinate and to control, the hereby paper tries to demonstrate that teachers can be wonderful managers when dealing with the students. Besides, teachers can be real models for a great number of generations, because they are regarded as the ones responsible for the new requirements of society development, being also the ones who carry out tasks which involve high degrees of knowledge and practice, within a long and complex training and development process, as the teaching-learning process is.

Keywords: organization, experience, personal abilities, achieving objectives, control

Nothing there, either belonging to the vegetal, mineral or the human being can flinch from correlation and especially from a hierarchy in which some play the leading role and other items play the role of subordination. Extrapolating this relationship on a human level, the concept of management can be used in Anglo-Saxon Western literature, especially to act as the concept of leadership as a theory and practical activity or process, meaning "to lead effectively."

As we all know, the term *management* means the "science of organization and management of the company or the entire business organization and management in order to design optimal decision-making processes and microeconomic regulation."

The meaning offered by the encyclopaedic dictionary underlines the fact that in both cases, the term management is explained both by a single function, organization, and by the term leadership, which, however, requires the exercise of all management or leadership functions, actions recognized by the most specialists in the field. We believe that within the social theory and practice in the Romanian context, management has a triple signification: practice (process), decision center and scientific discipline. As practical activity, the management activity first appears in its empirical form, based on intuitive elements such as talent, experience, or the manager's personal abilities. Another important issue is the work under its double aspect: as a conscious process and as a social process based on management emergence as practical activity. The conscious nature of work requires achieving objectives, fact which requires a provision activity, this being one of the management functions. If we analyze our behaviour correctly, and here we refer to us as human beings, we realize that basically we do nothing without regard to achievement of close or long-run targets. The social character of labour given by conducting of some group activities has imposed the members' labour organization the coordination of the

efforts of the group components, the training of the group members in order to achieve the objectives that the group must perform, the way of controlling the conduct of the group members' operations and the achievement degree of objectives. Therefore, it can be easily noted that all the above mentioned statements represent other management functions.

Management as a practical activity (process) can be defined as "a special kind of intellectual work by which a person (manager, leader, teacher) determines other people (subordinates or students in our case) to undertake certain activities in order to achieve one or more objectives." In other words, the practical activity or the management process is the action, by means of which the manager influences the activity / or behaviour of at least one person other than himself.

Management, as a center of decision, is represented by the person or the group of persons invested with formal authority, under which decisions are made, having the role of influencing the activity and / or the behaviour of other people.

Management can be regarded as a scientific discipline representing "the exploitation of nature and of the management process features, outlining an organized assembly of knowledge and training specific to managers' formation and their focus upon their work." The management process requires after H. Fayol five functions: to anticipate, to organize, to command, to coordinate and to control. Thus to anticipate means to assess future and prepare it; to organize means to undertake or otherwise to equip a company with everything necessary for its operation (materials, capital, personnel, etc.); to order, or "to gain the most important favours from those who make up the company in its interests"; to coordinate means to achieve harmony between all parts of the company's organization so as to facilitate its operation and success; to control, or to check if everything is going according to the adopted schedule, to the given orders and accepted principles. In other linguistic shades, management functions can be defined as planning, organizing, directing and controlling.

In light of these issues, the manager is regarded as the person responsible for the new requirements of society development, being the one who carries out a task which involves a high degree of knowledge and practice, within a long and complex training and development process. Considering these aspects related to our work as managers within the teaching-learning process we seek to correlate our activity in order to achieve our objectives. At the core of my self evaluation and especially my own strategy to act in this activity stood the reflection on the types of managers who assume all management functions which should be taken into consideration whether it falls because of its behaviour, its native or formative qualities, or to a type or another.

It is well known that in terms of leadership position within the hierarchy there are three categories of managers: the managers situated in the frontline management, who coordinate the work of a character who is not himself a manager. This type of manager is responsible for the basic work of the organization reconciled with plans received from superiors. This manager is daily or almost daily in direct relation to his subordinates, his ability to work depending on them. This managerial line forms the organization operative leadership. At this level we have not rigorously programmed activities, taking into account the objectives that were imposed by the training curriculum and learning the subjects taught – English and German in my case.

Second level managers, meaning the department managers, plan, organize, command and control the activity of other managers but they are also reported to a higher management level. They form the department of tactical leadership, every manager coordinating the activity of a subunit belonging to the organization.

On the third level there are few people, usually including the organization's president and vice-president. They are responsible for the performance of the entire organization.

As a first-level manager, the teacher should be preoccupied with the manager's functions namely planning, organizing, commanding, coordinating and controlling. In this respect, even from the beginning we, as teachers, set both the training syllabus and strategic elements of our department. So we have composed the work plan which contains clear objectives, teaching and learning, assessment and control methods. As part of this plan our concern was the implementation of the novelty element, seeking and applying methods able to involve as much as possible the subordinate employees – the trained subjects (students) – to achieve the established objectives.

Another aspect as manager within the department is the importance that we have given to the organization of our work after we set the goals and their way of achieving them. Thus, we assumed the tasks identified during planning and we distributed them to the organization's members, in our case the members being our students, in order to horizontally and vertically inform them within the organizational structure.

The order, another management function, has been our concern, assuming the transmission of tasks and convincing the organization members to achieve performance goals. A special role was played by the accent that we put on the style of working with our students and the way in which communication occurred within the organization.

Coordination was also my concern as a manager of the students groups while teaching Naval Engineering in English, trying to make them aware of achieving the required objectives. Control was also not neglected, since we have tried, even from the beginning of the activity, to clearly present the main objective of the control function and control itself: the one of setting the performance standard. It is obvious that in this important work, a great role has been played, in my case, by my own abilities, which, as a matter of fact are inherited, but which have been at the same time developed to their full potential.

The analytical quality helped me to use scientific and technical approaches so that I could solve different problems, having the ability to diagnose and evaluate the progress or rarely the regress of each subject. In case of a regression I have chosen the appropriate option, which ultimately led to efficiency in achieving the expected results. This was based on a well made biannual analysis, which was transposed into "computer" quality: in this regard a computerized sheet of each subject was drawn up where both progress and regression were recorded but also the action paths needed in order to get better results in the following semesters.

One extremely important aspect in my pursuit has been the quality of working with people. In this regard I involved, at the core of my cooperation, the honest relationship based on mutual understanding, trying to seek the best forms and means of communication in order to be understood and heard. Mindful of understanding the complexity and importance that should be present for the correct and fluent assimilation of a foreign language, a combination of analytical quality with the conceptual one in long-term planning has been sought.

Of course, as a manager, a particular importance is held by proper interpersonal relationships within the organization and beyond it. Therefore, the informational role through which the manager is placed in the central point for receiving and transmitting information gave us the opportunity to receive information and transmit it as disseminator and as "spokesman". As accepting the role of monitor, we organized the collection of information, exchanges and opportunities. As owning the "role of disseminator" we delivered important information. But most of us were concerned about the role of entrepreneur, looking for ideas, methods and

techniques to help achieve the objectives. In the context of leadership ethics, the manager's ethics plays a special role today: fairness, honesty, justice.

The altruist ethical behaviour requires adopting some decisions from which others would benefit. The altruist aspect is a beneficial one if the benefit is a social act. Social responsibility is seen in three directions: social obligation, social reaction and social reception.

Within the professional activity, a special role is held by the professional competence and in this regard teachers nowadays have given a permanent and particular interest to participating in various training events related to continuing education (seminars, conferences). Outside intelligence, which is part of the leadership program, initiative, interpersonal ability, moral character, honesty, dignity and especially dedication should particularly be part of the coordinates involved within the developed activity.

The research was and is the corollary of the professional concern and in this sense we focused our activity taking into account the important stages of research, namely: introducing the theme, formulating the work premise, documentation consisting in searching the necessary bibliography, covering it and especially the history issue to predict what it can be brought as a novelty element; outlining the future work plan that requires logic, maintaining the chosen method (inductive and deductive), development of chapters and subchapters and assembling them in a coherent unitary text. These are issues that we have imposed both while drawing up some occasional papers for symposiums and while approaching the subject of the work under development.

Beside all the above mentioned issues, a special reflection should be given to the types of managers and management styles.

Thus, the type of managers is known in the specialty literature as the assembly containing the main features related to the qualities, knowledge and skills of a managers' category which confer them the same basic approach to the issues connected to the management process. As known, according to the Swiss psychologist Carl Jung, there are two human types: the extroverts, meaning the people open to the outer world and the introverts, or the internalized people, who are reserved and meditative people, living in their own world.

Within the specialty literature, the types of managers vary from one author to another in different combinations. Among these types we recognize: the organizer, the participatory, the entrepreneur, the realist, the maximalist, the bureaucrat, the paternalist, the demagogue, the opportunist, etc. Generally speaking, the classification of the managers' types is based on a determinant factor, namely "authoritarianism", according to which the following types of managers are to be distinguished:

● the participatory which is characterized by:
- a solid grounding related to both the collective business where he activates and to management;
- the ease of human contacts that is based on his tact and understanding of human nature;
- being able to delegate while carrying out an operation;
- creating an open work environment, favourable to the development of the subordinates' personality;

● the authoritarian, characterized by:
- location at the forefront of hierarchical relations of subordination;
- reduced use of subordinates' delegation and consultation, sometimes in order to mask

some gaps in training;
- pleasure of command, combined with inability, leads to a climate of austere work;
- excess of guidance and controls;
- unimportant aspects of human nature.

● the participatory-authoritarian, which in relatively equal proportions, combines the features of the two types above.

Each manager type corresponds to a style of management but this does not mean that a certain type of manager will practice quality or the management style accordingly. Thus, the management style represents the manifestation of the manager's qualities, knowledge and skills in dealing with subordinates, bosses or colleagues. Not to mention that the management style reflects the type of manager! For example, a participatory manager usually develops a participatory style, but he may also adopt an authoritarian style towards certain subordinates. Therefore, we can further on add that the management style is determined by several factors:

● authoritarianism, expressed by the concentration of power by managers and by the way

in which decisions are made;
● directivity, which lies in the nature of suggestions that managers give the subordinates while operating;
● the relationship between manager and subordinate, by means of which the socio-emotional structure of the group is defined;
● the manager's orientation towards the problem the subordinates are dealing with by means of granting priority to the organization issues against the subordinates' interests;
● the management methods and techniques used.

Exercising a certain management style has decisive influence on the work environment and on the behaviour of the led group members (subordinates/ students). Thus, groups which are under an authoritarian style develop the tendency towards aggression and hostility of some members of the group over others, which sometimes can turn into violence. One can observe submissive tendencies, of approaching or attracting the manager's attention, and if difficulties arise, rifts and tense atmosphere appears.

For the groups that practice a participatory style, one can notice healthy relations both between group members and between them and the manager, the desire to achieve objectives being present, as well as a great unity of the group, while the difficulties appeared being resolved by methodical analysis.

Within the organizations' practice there are very rare types of moderators and management styles in a pure form; usually there are combinations related to the conditions in the company and the manager's personality.

In conclusion, as the French philosopher Georges-Louis Leclerc De Buffon said "le style est l'homme même"; but in order to achieve a fruitful collaboration and maximum efficiency, one must take into account all the aspects listed above.

BIBLIOGRAPHY

1. BOLLINGER, D., Hofstede, G., *Les differences culturelle dans les management*, Les Éditions d`organis, Paris, 1987;

2. GREENWOOD, F., Kobu, B., "Management Modificantions", în *Sam Advance Management Journal*, vol.55, nr.4/1990;

3. WEBER, Max, *Etica protestantă şi spiritul capitalismului*, Editura Anima, Bucureşti, 1996;

4. ZLATE, Mielu, *Tratat de psihologie organizaţional-managerială* (Vol. II), Polirom, Bucureşti, 2007.

WATERHOUSE'S *OPHELIA* – A REVERSED EKPHRASTIC APPROACH OF SHAKESPEARE'S *HAMLET, PRINCE OF DENMARK*

Lavinia Hulea
Lecturer, PhD, University of Petroșani

Abstract: Shakespeare's masterpieces seem to possess a remarkable connection with visual art. Yet, despite the aesthetic appeal of painting Shakespeare, there was a fear that "the art of the painter" could never "equal the sublimity of our poet". The fear of having Shakespeare conversed into works of visual art appears to be grounded on a narrow perception of the visual art work, which neglects the fact that such analogues are capable both of enlarging the meaning of a literary text and of adjoining new meanings: far from being a reproduction of the source text, meant to render an accurate representation of its content, the visual target text becomes a conversion developed, through the process of reversed ekphrasis, as a reframing or destabilization of the origin text, yet possessing an identity equal in range to that of its literary source. The Pre-Raphaelite artists, who set out to paint Shakespearean characters, not only recreated them according to new visual terms, but, in doing this, they materialized their own image of women as icons.

Keywords: reversed ekphrasis, Pre-Raphaelites, Waterhouse, Shakespeare, visual texts.

John William Waterhouse was born in 1849, the year when the Pre-Raphaelite Brotherhood "took the British art world by storm" (Moyle, in *The Daily Telegraph*, 2009) and his art, approaching mythical past or interpreting literary sources, is now praised as an important example of late Pre-Raphaelitism despite its dismissal, as insignificant and representational, claimed by the French-affiliated critics, at the beginning of the twentieth century. Waterhouse's style, developed thirty-five years after the exceptional moment of the Pre-Raphaelite Brotherhood, shares his predecessors' relying upon mediaeval sources, and recreates the classical world.

Waterhouse, who in 1870 entered the Royal Academy Schools in order to be trained as a sculptor, seemed to have changed his initial option so that, in 1874, on the occasion of his first public appearance at a Royal Academy exhibition, he participated as a painter (with a canvas entitled *Sleep and his Half-Brother Death*) who, like other young artists of the time, completed the imperfect education provided by the official art school with instruction outside the Academy Schools. Although his early work approached classical themes in the manner of Alma-Tadema (whom he is acknowledged to have studied in order to complete his artistic education) and Frederic Leighton, as well as genre scenes, his pictures belonging to a later period show his interest in plein-air painting and in exploiting themes deriving from the Pre-Raphaelite art (mainly tragic and powerful women).

In the opinion of Elizabeth Prettejohn, although it is quite difficult to confine Waterhouse within the established art groups, he was, on the one hand, fully conscious of the Pre-Raphaelite painting principles, and, on the other hand, his working manner was a modern one and

subsequently owed its importance to the developments it determined during the period ranging between 1890s and 1900s. (Gunzburg, 2010: 2)

Waterhouse's pictures also show that he was acquainted with the artistic developments outside Britain (French academic classicism, for instance), and in the 1880s, he experimented plein-air painting as well as a "square brush technique associated with French artists such as Jules Bastien-Lepage" and was then "much closer to the French-oriented painters of the New English Art Club than he is to the Royal Academicians." (Gunzburg, 2010: 2)

While, during his lifetime, Waterhouse was considered an artist who was more admired by other painters than by large audiences, in the twentieth century he became associated with popular taste, perhaps as a result of the attraction his works exerted on a large number of persons.

During a period of more than twenty years, Waterhouse, who is now considered a "brilliant dramatist of subjects and narratives" and who "instantly makes sense", which represents "his virtue as a painter, and a pictorial composer" (Gunzburg, 2010: 5), painted three works that approached the Shakespearean character of Ophelia, in various postures preceding her drowning.

An interesting aspect that equally regards Waterhouse's life and work documentation, is the lack of primary evidence upon him, as it appears that, besides the five letters written by the painter or his wife to a patron in New York, which are preserved at the Beinecke Library, at Yale University, he neither used to write letters nor kept diaries. Accordingly, there are no available data able to leave evidence of the first stage of the process of reversed ekphrasis, involving the painter's reading of the Shakespearean source.

The conversion stage of all the three versions of *Ophelia* relies on the inexistent drowning scene in Shakespeare's play and is achieved through a destabilization of the source text. Waterhouse's visual target texts convert an absent scene, the moment of Ophelia's drowning, which is turned into a subjective and mental construction operated by the painter, who, in the absence of the playwright's direct rendition of the character's death, builds up particular appearances of the character. The moment displayed by the painter, indirectly presented by the literary text, strongly claims for the level of destabilization, which forcefully replaces the gap in the play (the drowning scene).

While conversion shares a common ground in the three paintings, the next stage, conversion's substantiation, may definitely be considered as differing from one picture to the other, resulting in a succession of visual moments that particularly approach time and space planning, the character, and the details.

Waterhouse's 1889 painting of Ophelia, which represents a young woman in a white dress, lying in a green field, with a stream perceptible in the background, with flowers in her hair and on her dress, holding flowers in her hands, and displaying an ambiguous gaze directed towards the outside world, turns the character into a scarcely identifiable one for those viewers unfamiliar with the subject.

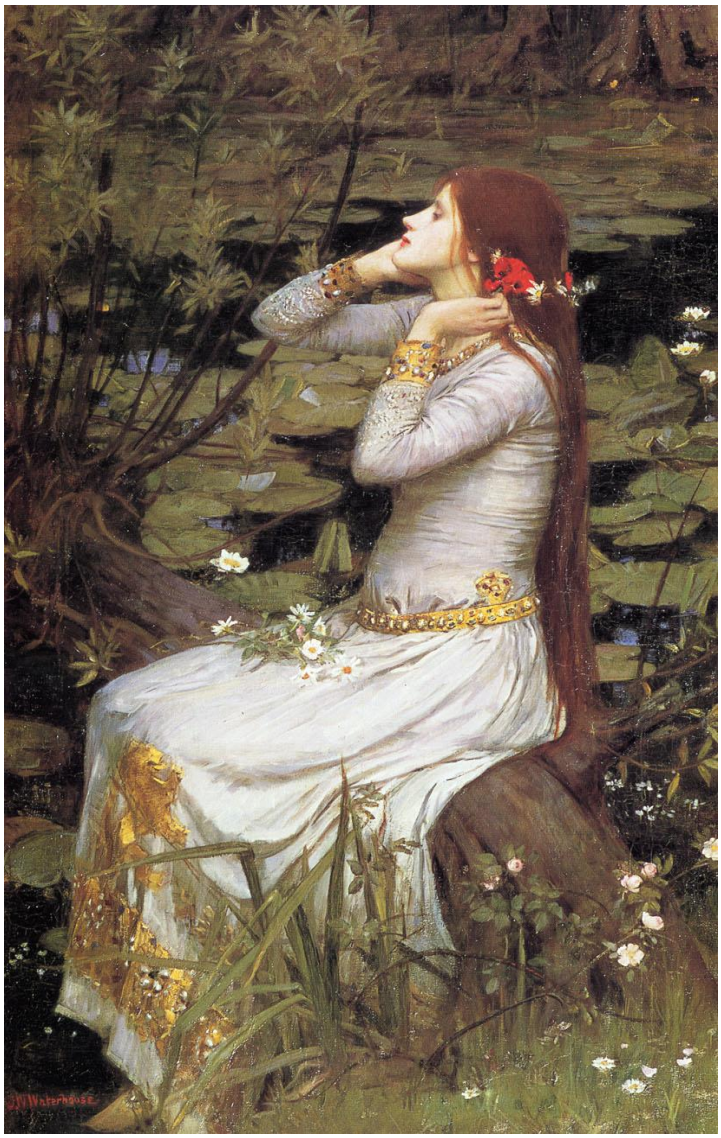
1. John William Waterhouse, *Ophelia*, 1889, private collection

2. John William Waterhouse, *Ophelia*, 1894, private collection

While the commentator of *The Art Journal* (1889, 51:188) wrote, at the time, that the painting is "by no means so ambitious a work as what we had hoped for from this talented artist. It displays the mad maiden in no novelty of attitude; she lies prone in long grass, a posy of plucked buttercups in her hand, and a garland of oxeyes round her dress", Bram Djikstra (1986: 43) considers that Waterhouse's 1889 Ophelia is "rolling madly in a field, a flower toppled off her stern and seeking to regain the balance of nature".

In the 1894 version of Ophelia, "Waterhouse shows Ophelia in the moments before she died, sitting on the slanting bough of the willow that overhangs the brook. She is placing a garland in her hair, while other flowers are shown in her lap and growing among the reeds nearby…" (Trumble, 2002: 104). The setting differs from the landscape of the previous painting and incorporates new elements (the log, the pond of lilies), yet still preserving the vegetal embroiling that surrounded the character in the 1889 picture, as well as the flowers in Ophelia's hair and on her lap. Unlike the gown of the first Ophelia, her dress isn't white anymore, displaying adornments of golden patterns that include the shape of a lion, and she wears a golden belt that contrasts with the environing nature.

The heroine's figure is captured in a profile view and she appears to stare in a sort of rigid pattern that does not quite prefigure her imminent



and voluntary death. And again, as it was the case of the first version, the character's pose and expression make the subject hardly recognizable.

In 1910, Waterhouse gave a third version of Shakespeare's Ophelia, which has largely been perceived as the most dramatic of the three versions. The artist painted, this time, a young woman dressed in a blue and crimson costume, with golden ornaments, whose figure, preserving no childish features of the previous two representations, is the expression of an emotionally annihilated woman; her eyes stare as if terrified, but her sight is not directed toward the viewer; instead, she seems imprisoned by her own past, which becomes the carrier of a long chain of events leading to her ultimate gesture. Her desperate stare captures the whole attention of the viewer determining, at the same time, a shift towards the questioning of a past from which the heroine seems to have come out on the brink of madness, allowing the 'reading' of the two women in the background as witnesses of the derailment scene, anxious to observe the ending, yet unwilling to interfere with the character.

Ophelia, occupying the whole foreground of the painting, her body slightly curved in movement as one of her feet is about to submerse, rests her right hand on the nearby tree, while grabbing tightly her adorned blue dress with the other one and the bunch of flowers in her lap. The apparent care that might be perceived in the pulling up of her garment above her ankles may be interpreted as a sign of indecision, which could point to her terrifying inner conflict revealed by the expression of her figure. It is as if the character succumbs both to her mental anguish that inexorably directs her to death by drowning and to her physical body, which momentarily and vainly strives to prevent the tragic ending.

It is interesting to notice that the painting seems to put an end to a succession of moments that brutally led the character towards death: while the 1889 Ophelia is placed at a safe distance from the stream and the 1894 heroine comes closer to the water, the 1910 character finally assumes her fate and is on the verge of immersing into the water.

3. John William Waterhouse, *Ophelia*, 1910, Collection Lord Lloyd-Webber, London, United Kingdom

Perhaps the most pertinent aspect characterizing the relation between a visual and a literary text regards their equal rank, as poles of a reversed ekphrastic process, which comes out of their status of works of art.

The aim of reversed ekphrastic conversions does not concern the degree according to which the visual target texts deviate from the literary source texts; on the contrary, their objective attempts at either widening the meaning of the latter ones or at emphasizing meanings that were not asserted by the literary sources.

And Waterhouse's three versions of *Ophelia* stand as remarkable examples that explore the demanding connection existing between literature and visual art, highlighting visual target texts similar in rank to their literary source text, owing to their belonging to the realm of art.

Bibliography:

1. *Art Journal*. 1889. London. http://www.questia.com.
2. Djikstra, Bram. 1986. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press, New York, Oxford.
3. Gunzburg, Darrelyn. 2010. *John William Waterhouse, Beyond the Modern Pre-Raphaelite*. Interview with Professor Elizabeth Prettejohn, The Art Book, Wiley Online Library, vol. 17, issue 2, www.academia.edu.
4. Chatman, Seymnour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, Cornel University Press, New York.
5. Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge, Taylor and Francis Group, New York, London.
6. McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, Oxford, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84566.files/.
7. Moyle, Franny. 2009. "Pre-Raphaelite Art: The Paintings that Obsessed the Victorians" in *The Daily Telegraph* (Review), London, www.telegraph.co.uk.
8. Prettejohn, Elisabeth. 2007. *The Art of the Pre-Raphaelites.* Tate Publishing, London.
9. Prettejohn, Elisabeth. 1999. *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian*
10. Stam, Robert. 2005. "The Theory and Practice of Adaptation", in *Literature and Film: A Guide to the Thoery and Practice of Film Adaptations*. Edited by Robert Stam and Alessandra Raengo, Blackwell Publishing, New York.
11. Trippi, P. 2002. *J. W. Waterhouse*. Phaidon, New York.
12. Trumble, A. 2002. *Love and Death: Art in the Age of Queen Victoria*. Edited by Art Gallery of South Australia.

LEVANTUL IN SPANISH

Ioana Alexandrescu
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: This paper provides a few notes regarding the Spanish-translated version of Mircea Cărtărescu's book Levantul by Marian Ochoa de Eribe, published in 2015 by Madrid-based publishing house Impedimenta. It aims to offer data on this translation and focus on some characteristics of the translative option.

Keywords: Levantul; Mircea Cărtărescu; El Levante; Marian Ochoa de Eribe

Lucrarea îşi propune să ofere câteva note asupra traducerii în limba spaniolă a *Levantului* de Mircea Cărtărescu.

Levantul este o operă cheie a literaturii române, un poem de aproximativ șapte mii de versuri cu arhitectură postmodernă şi multiple confluenţe discursive.

Trebuie subliniat, însă, de la început, faptul că *Levantul* este un poem în limba română, iar pe alte meridiane lingvistice, el apare ca proză. Considerându-l intraductibil, Cărtărescu l-a reformulat acum câţiva ani, reducând vechiul poem la fragmente şi rescriind restul în proză[1].

Traducerile *Levantului*, până acum în franceză, spaniolă şi suedeză, toate apărute recent, între 2014 şi 2015, sunt realizate, aşadar, asupra unui material amenajat de autor cu gândul la traducere, într-o a doua naştere a cărţii în aceeaşi limbă, româna, supusă acum unei selecţii din perspectiva altor orizonturi culturale.

Compararea celor doua versiuni oferite de autor, cea originală şi cea destinată traducerii, ar fi, fără îndoială, un exerciţiu interesant, însă Cărtărescu nu a publicat-o pe cea de-a doua, manuscrisul circulând între el şi traducători. În ciuda tendinţei sale de a reformula, de a recicla[2], pe care ne-o arată, bunăoară, schimbarea unui titlu (*Visul* redevine *Nostalgia*), scoaterea unei povestiri dintr-un volum şi lansarea ei ca operă independentă (de pildă, „Ruletistul", scos din *Nostalgia* şi lansat singur în versiunea sa spaniolă), sau migrarea aceleiaşi povestiri în diverse spaţii livreşti (tot „Ruletistul", adus în *Fata de la marginea vieţii*), în ciuda acestei diversificări programate de ofertare a operei sale, posibilitatea ca versiunea în proză a *Levantului* să nu vadă lumina tiparului, în limba română, nu poate fi exclusă. Fiindcă acele două supracalităţi ale sale, mixajul de stiluri dezlegate şi măiestria formală, cu rime, a lungului poem, s-ar pierde. Ar fi, de fapt, o amputare a cărţii în lipsa compensării îmbrăcării ei într-o altă limbă şi pătrunderii în orizonturi noi.

Chiar şi în absenţa acestui text în acelasi timp intermediar şi sursă a traducerii, comparând versiunea spaniolă cu poemul original, s-ar putea răspunde la întrebarea ce s-a considerat a fi intraductibil în *Levantul*. Aceasta, prin identificarea a ceea ce lipseşte din versiune, pe lângă

1 Conform lui Radu Vancu, această versiune în proză a fost făcută „la cererea unor agenţi literari, care voiau să traducă (de data asta de-adevărat, fără ghilimele) mostre din versiunea românească în proză în câteva limbi europene". (274)

2 Doar produsul finit; se ştie că de scris, Cărtărescu scrie dintr-o bucată, fără ştersături sau variante, fiindu-i străine stângăciile incoativului.

anexă și argumente: în linii mari, arhaismele şi rima, ritmul, poezia. În lipsa lor, textul se dezbracă de chingile timpului, Bolintineanu, Eminescu, Ion Barbu dispar, nu complet, mai putând fi totuşi identificaţi printr-o imagine, dar nu prin curgerea textului. S-a considerat, aşadar, că ei nu îşi aveau locul într-un spaţiu străin, cu cititori care nu i-ar fi observat în carte. Este vorba de un demers de despovărare, de eliberare a textului, de o aplatizare a drumului prin retranscrierea modernă şi scoaterea din rimă. Se păstrează poezia în anumite locuri, în poemele în poem din original, cum este, de pildă, „Eleghie la mormânţii din străbuni, pentru ca sa se vădească jalea tristei naţiuni" pe care o scrie Manoil, dar şi acolo ea este eliberată de rimă.

Faptul că, în principal, au dispărut în versiunea spaniolă aranjarea poetică şi arhaismele, ambele menite să construiască stilurile dispare ce converg, poate chema întrebarea dacă era cu adevărat necesară rescrierea cărţii de către Cărtărescu. Nu ar fi fost, oare, suficient ca autorul să dea indicaţii precum "în proză şi actual", fiind de presupus că traducătorul ar fi putut afla şi singur că "împarfumat" înseamnă "parfumat"? Cel mai probabil, nu ar fi fost suficient. Oricum, lungul „exerciţiu de stil", spre a-l aminti pe Queneau, a însemnat, şi aceasta îl face diferit ca intenţie de alte autoadaptări şi rescrieri (adesea în format teatral sau pentru copii), preambulul traducerii, printr-o înlăturare de opreliști, fie ele şi potenţial uşurele, din drumul traducătorului. Mai mult decât o neîncredere în capacităţile acestuia (deşi e păţit în domeniu, vezi „japoneza" din *Frumoasele străine*), acest ajutor arată dorinţa lui Cărtărescu de a colabora după putinţă cu destinatarii sau intermediarii operei lui. În acest sens, autorul declara despre cea mai recentă carte a sa, capodopera *Solenoid*, că a fost scrisă cu multă grijă pentru cititor, probabil nemaidorind să-l afunde în urzeala rizomatică a vreunui *Orbitor*. Şi se stie că unul dintre proiectele la care ţine cel mai mult este traducerea operei sale.

În Spania, primele traduceri ale operei lui Cărtărescu au apărut la editura Funambulista din Madrid: *Por qué nos gustan las mujeres* în 2006 şi *Cegador* în 2010. Unul dintre fondatorii acestei case, editorul Enrique Redel, când s-a desprins de ea după trei ani de activitate pentru a-și fonda o nouă editură, Impedimenta, l-a „luat cu el" şi pe Mircea Cărtărescu, considerându-l nu doar cel mai bun scriitor din catalogul său, ci şi proiectul lui personal. În această casă, au vazut lumina tiparului *El ruletista* (2010), *Lulu* (2011), *Nostalgia* (2012), *Las bellas extranjeras* (2013), *El Levante* (2015) şi, acum câteva luni, *El ojo castaño de nuestro amor* (2016).

Toate aceste cărţi au avut aceeaşi traducatoare: Marian Ochoa de Eribe, care i-a tradus în spaniolă şi pe Panait Istrati, Mihail Sebastian, Mircea Eliade şi Dora Pavel.

Pentru traducerile sale, Ochoa de Eribe a fost premiată de mai multe ori, primind, de exemplu, „Premio Estado Crítico" în 2012 pentru cea mai bună traducere a anului, cu romanul Nostalgia, premiul „Tormenta en un vaso" tot pentru Nostalgia *în* 2013, „Premio Euskadi de Plata" în 2014 pentru Las bellas extranjeras. Când îl traduce pe Cărtărescu, afirmă ea într-un interviu, „rămâne un lucru esenţial: cititul şi recititul textului până ajung să simt în mine ritmul, accentul, greutatea silabelor, mirosul cuvintelor." (Sora, Constantinescu: 23)

Traducerea *Levantului* realizată de Marian Ochoa de Eribe este excelentă.

Se observă încă din incipit lipsa arhaismelor în versiunea spaniolă, curentele variante „perfumado", „nubes", „cielos", „su rostro", „uñas largas" înlocuind arhaismele din textul original, respectiv „împarfumat", „nouri", „ceriul", „ai sei obraji", „gheare lunge".

Dacă ceea ce s-a înlăturat din original sunt, grosso modo, forma poetică şi arhaismele, ceea ce s-a adăugat sunt, în mod evident, notele explicative de la subsol, toate aparţinând traducătoarei. Sunt optsprezece note în traducere, un număr nu foarte mare, deşi prezenţa a patru dintre ele chiar în primele pagini părea să prevestească mai multe.

Primul care primeşte nota e lexemul „Zante”, nota fiind „Actualmente se conoce como Zacinto, una de las islas jónicas de Grecia”. (*El Levante*: 18) Faptul că traducătoarea a păstrat forma veneţiană a numelui insulei, Zante, este o reuşită, printre altele, pentru ecoul care se păstrează cu cealaltă denumire a insulei, „Il fiore di Levante”, şi cu titlul cărţii.

Traducătoarea notează *palicari* („soldados voluntarios que participaron en la guerra de independencia de Grecia”), *mahmudes* („moneda turca de oro que estuvo en circulación en Rumanía hasta mediados del siglo XIX”), *icosari* („moneda turca de plata”), dar nu notează, de pildă, *beizadea, Bărăgan, fustanelas, mamaligă, sarmale, halva*. Notează, în schimb, *queso de burduf*. Toate aceste lexeme sunt, bineînţeles, în cursive, norma spaniolă fiind strictă în acest sens.

În era Google şi Wikipedia, notele au devenit o problemă de mare fineţe. Când e nevoie de ele şi când sunt în plus, în ce limite ar trebui să se încadreze, de număr şi de lungime, acestea sunt întrebările care se pot pune când toată informaţia e virtual aproape de oricine. În cazul *Levantului*, de ce *mahmudes* primeşte notă şi *kirguiza* nu, se poate întreba un cititor. O limită numerică prestabilită în ceea ce priveşte notele a stat probabil la baza trierii. Pe de altă parte, în timp ce nota despre aromâni este excelentă prin modul în care captează şi transmite esenţialul, cea privitoare la *Craii...*--„novela de Mateiu I.Caragiale” (123)—ar fi putut să includă titlul complet al romanului, existând, de altfel, versiunea lui spaniolă.

Să urmărim un fragment de text, în paralel originalul şi versiunea:

„Se vărsa umbrirea serii în arhipelag, şi mii / Cornuleţe scot din valuri insulele fumurii” (*Levantul*: 18). „La sombra de la noche se derramaba sobre el Archipiélago y las islas oscuras sacaban miles de cabezas entre las olas” (*El Levante*: 20). Se observă inversarea subiect-predicat, apoi, din nou, reordonarea topicii, de la complement direct-predicat-complement circumstanţial de loc-subiect, în original, la subiect-predicat-complement direct-circumstanţial de loc, în traducere, adică dezordinea poetică retranscrisă la modul cel mai clasic. „Fumurii” nu mai aminteşte fumul în traducerea lui prin „oscuras”, „cabezas” diluează specificul „cornuleţe”. Se observă, de asemenea, reuşita traducerii „scot din valuri” prin „sacaba entre las olas”, şi nu „de las olas”, cum poate ar fi fost tentat un traducător român, în spaniolă „sacar de las olas”, traducerea aparent cea mai apropiată de „a scoate din valuri” având mai pregnant sema de separare, a extragerii din valuri, când sensul este de fapt că se iveau, se iţeau[3].

„Pe rotunda de lemn cârmă vezi un mugure că creşte”. „De repente, en la madera redonda del timón creció una yema”. În traducere, se renunţă la participativul din „vezi”, la prezent, dar nu la incoativ, retranscris prin „de repente...creció”, precum şi trecerea de la imperfectul de dinainte la perfectul simplu, timp al naraţiunii.

„Şi o coadă cu ghimpi palizi din obadă să iveşte / Şi în vîrvu-i se desface un boboc ca de rubin:” „luego, el rabito de una flor de espinas pálidas y, en la punta, el botón del rubí”. Aici, se remarcă absenţa verbelor în versiune, o alegere foarte potrivită, desfăşurarea de imagini având de câştigat din concatenarea coordonată.

„Este trandafirul serii din cuprinsul levantin. / El desfoaie foi de purpur peste ceriul de rază,/ El umbreşte cu văpaia-i apa care schinteiază, / El pogoară-n suflet focul dorului nemărginit: / Dor de ducă, dor de arme, dor de mări, dor de iubit”. „es la rosa del ocaso abierta sobre el

3 Mai departe în text, se observă aceeaşi atenţie când se traduce “luna ca un corn de tablă a plecat de pe moschee” prin “la luna, como un cuerno de estaño, ha partido de la cúspide de la mezquita”, acelaşi simţ spaţial evitând traducerea “ha partido de la mezquita”, care ar fi implicat o interioritate inexistentă în original.

Levante. „Ella despliega sus pétalos púrpuras sobre los rayos del cielo, ella oscurece con llamaradas ambarinas el agua centellante, ella deposita en las almas la llama del deseo infinito: el deseo de partir, el deseo de las armas, el deseo de las mares, el deseo del amor". Traducerea include„ambarinas", aducând culoare gălbuie văpăii, şi preferă pluralul „almas", pe de o parte, probabil pentru a evita dificultatea de pronunţare *alma la llama* şi în folosul dubletului almas / armas. Traducerea dorului, „o alcătuire nealcătuită, un întreg fără părţi", în cuvintele lui Constantin Noica (14), este „deseo", dorinţă, lexem bine ales prin vecinătatea cu focul, „focul dorului nemărginit".

În încheierea acestor observații asupra traducerii, pe deplin reuşite, a *Levantului* în spaniolă, e de subliniat absenţa, din exerciţiul de mai sus, a comparantului adecvat pentru fragmentul din *El Levante:* textul în proză, în limba română. În lipsa lui, pretenţia că s-ar putea aprecia cât de cât corect particularităţile alegerilor de traducere care operează în versiunea spaniolă nu este lipsită de ridicol, fiind posibil, de altfel, ca unele dintre acestea să fi fost, deja, „alese" în textul care a fost tradus, originalul pentru versiune fiind, la rândul lui, un derivat.

Bibliografie

Mircea Cărtărescu, *El Levante*, Impedimenta, 2015.
Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine,* Humanitas, 2014.
Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Humanitas, 2016.
Constantin Noica, *Creaţie şi frumos în rostirea românească,* Editura Eminescu, 1973.
Simona Sora, Claudiu Constantinescu, „Sunt bolnavă de românism-Interviu cu Marian Ochoa de Eribe, *România Literară*, nr. 19, 2 mai 2014, p. 23.
Radu Vancu, *Elegie pentru uman*, Humanitas, 2016.

LUCIAN BLAGA AND THE SCHILLERIAN SPIRIT

Emilia Ştefan
Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract : The present paper focuses on the idea of highlighting the fact that Lucian Blaga's concern to write poetry and philosophy, corollary his talent, enthusiasm and passion for reading is accompanied by his inclination for the art of translation and especially that from German poetry. I have also identified and traced the German direction within the poet-philosopher' development, considering Schiller as a "spiritual allodium intended for him."

Keywords:The cult for German poets, Blaga's bookishness array, poetry's enlighteners, "Earth apportionment"

În volumul *Influenţe germane în opera lui Lucian Blaga* (capitolul *Biblioteca lui Lucian Blagaam*) încercat să demonstrăm filiera germană a receptivităţii poetului filosof faţă de cultura şi ştiinţa germană şi, în acelaşi timp, faţă de toată literatura, filosofia, arta universală şi nu mai puţin faţă de toate ştiinţele fizice (astronomia, chimia, fizica, ştiinţele pământului), ştiinţele vieţii (biologia, medicina, psihologia) şi ştiinţele sociale (economia, lingvistica, ştiinţele politice, sociologia).

Însă preocuparea sa de a scrie poezie si filosofie, rezultat al talentului, dar şi al entuziasmului, pasiunii pentru lectură este dublat de aplecarea spre arta traducerii şi, îndeosebi, a traducerii din lirica germană. Creatori germani sau curente literare cu centrul de iradiere în Germania (romantismul, expresionismul) şi-au găsit ecou în opera sa datorită contextului apartenenţei la acelaşi spaţiu a celor două literaturi începând din secolul al XIX-lea şi, totodată, datorită mediului formării sale, compus din acest melanj de limbi şi culturi (română şi germană) “care îi dezvoltă performanţa deopotrivă literară, filosofică, având rol de catalizator, dar şi de punte spre modernismul literar european”.[1]

Aşezarea sa livrească, ce strânge operele reprezentanţilor acestei literaturi (286 de titluri in limba germană), “reface linia generală de dezvoltare a fenomenului literar german de-a lungul secolelor, însă accentul este pus pe: literatura clasică (Goethe, Schiller), literatura între clasicism şi romantism (Jean Paul. Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist), romantism (Schelling, August şi Friedrich Schlegel, Novalis, Clemens Brentano), poeţii războaielor de eliberare (Theodor Körner), romantismul târziu (Joseph von Eichendorf, E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine), literatura de pregătire a revoluţiei burghezo-democratice din martie 1848 (Friedrich Engels), literatura austriacă (Nikolaus Lenau), realismul poetic şi critic (Theodor Storm, Christian Friedrich Hebbel), scriitorii elveţieni (Gottfried Keller), naturalismul (Gerhart Hauptmann), impressionism (Detlev von Liliencron, Cäsar Flaischlen, Otto Julius Bierbaum, Max Dauthendy), simbolism (Stefan George, Reiner Maria Rilke, Max Dauthendey), neoromantism (Theodor Däubler), neoclassicism (FrankWedekind, Wilhelm von Scholz), căutări în direcţia realismului (Ricarda Huch, Hermann Hesse, Thomas Mann). Referindu-ne la expressionism, biblioteca sa devine tot mai cuprinzătoare: lirică (Georg Trakl, Alfred

[1] Emilia Ştefan, *Influenţe germane în opera lui Lucian Blaga*, Editura Universitaria, Craiova, 2013, p.15.

Wolfenstein, Georg Heym, Alfred Mombert, Franz Werfel, Oskar Loerke, Johannes Robert Becher, Walter Hasenclever – şi dramaturg, Max Herrmann- Neiße, Richard Dehmel, Ernst Barlach), dramă (Georg Kaiser, Ernst Barlach, Fritz von Unruh, Walther Hasenclever, Carl Sternheim, Alfred von Brust), proză (Kasimir Edschmid, Alfred Döblin, Paul Gurk – şi dramaturg). Apoi se îndreaptă spre literatura căutătoare de formule noi: teatrul epic (Bertolt Brecht), noul obiectivism (Ferdinand Bruckner, Emil Erich Kästner, Alfred Polgar), radicalism şi suprarealism (Franz Kafka, Gottfried Benn, Yvan Goll, Hans Henny Jahnn), romanul istoric-social (Erich Maria Remarque), anii de răscruce 1933-1945 (emigrația internă – Friedrich Schnack; literatura nazistă – Richard Billinger), începuturi şi căutări noi după 1945 (literatura din Republica Federală a Germaniei – Hermann Kasack)".[2]

Revenind la pasiunea sa pentru arta traducerii în domeniul poeziei, reţinem că "un text tradus trebuie să devină pretext de creaţie". "Traducătorul de poezie, mai spune el, trebuie să aspire spre calitatea aceasta de autor, atfel e mai indicat să se lase de meserie".[3]

Între anii 1830-1840, activitatea tălmăcitorilor din lirica germană era în floare. Tot mai mulţi sunt interesaţi să surprindă claritatea înţelesului şi muzicalitatea versurilor poeţilor Kotzebue, Schiller şi Gessner: "Printre primii traducători din Schiller sunt amintiţi Ion Câmpineanu (cu *Intrigă şi amor* la 1834), I. Albineţ (cu *Nestatornicia norocului*)".[4]

În *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* (Braşov) traduce Timotei Cipariu un mic fragment din *Cântecul clopotului*. Un an mai târziu (1839), acelaşi traducător ne dă *Vânătorul alpicesc* şi sunt inserate "vorbele de spirit din piesele *Don Carlos* şi *Fiesco*". Andrei Mureşanu, al doilea "Schillerian de căpetenie", cum îl numeşte G. Bogdan-Duică, traduce *Vânătorul de pe Alpi*.

În 1868, cultul pentru poeţii germani Goethe, Schiller, Klopstock, Bürger şi Heine, traduşi în proză, este conturat tot mai accentuat: "Grandea şi-a dat apoi foarte bine seama că limba română nu ajunsese încă, pe timpul său, la acea supleţă şi bogăţie care să facă posibilă redarea – în versuri - a farmecului din original. De aceea el se mulţumeşte să ne redea fidel, în proză ritmată, *Aspiraţia* şi *Împărţirea pământului* din Schiller". [5]

În acelaşi an, în *Convorbiri literare* apare *Pruncucigaşa*, tradusă de Schelitti. Un an mai târziu, în aceeaşi revistă, Schelitti mai publică *Dorul* şi *Copilul la isvor*. Apoi, în anul 1881 avem traducerea poeziei *Mănuşa* din Schiller, datorată lui M. Eminescu şi în anul 1897, C. Xeni tălmăceşte *Aceeaşi soartă*. Între 1922 şi 1923, Nadejda Cezianu publică *Scufundătorul* din Schiller şi preotul Constantin Morariu, *Danţul*.

În coloanele mai multor reviste sunt cuprinse tot mai multe tălmăciri, izvorâte din sursă germană şi, bineînţeles, din Schiller. În revista *Astra*, Ilie Gherghel publică în anul 1929, *Cântecul clopotului*; în revista sibiană *Albina Carpaţilor*, I. Al. Lăpedatu traduce liber *Dorul* din Schiller. Înrâurirea germană este prezentă şi în paginile revistei *Literatorul*: alături de poeţii Goethe, Schiller şi Heine îi întâlnim pe Klopstock, Lessing, Bürger şi Chamisso."Chiar în anul I al apariţiei *Arhivei* (1889), N. Iorga, scriind despre *Iubirea în literatura modernă* se opreşte la examinarea tendinţei <<idealizării religioase a iubirii>>, constatând că această tendinţă îşi are obârşia în Germania, ţara cea mai idealistă şi mai visătoare din Europa. N. Iorga indică numele

[2]Idem, pp 51-52.
[3] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1977, p. 201.
[4] Ion Gherghel, *Goethe în literatura română - cu o privire generală asupra întregei înrâuriri germane – studiu de literatură comparată*, vol. 1, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Bucureşti, 1931, p. 11.
[5] Idem, p. 28.

acestei idealizări a femeii nu numai la Schiller şi Goethe, ci şi la poeţii germani mai aproape de noi, cum e pesimistul şi gingaşul Lenau, ba chiar şi spiritualul şi sarcasticul Heine".[6]

Fereastra către literatura germană este deschisă şi în revista *Luceafărul* (traduceri din Platen-Hallermünde şi Carmen Sylva). Din Schiller apar câteva fragmente ale traducătoarei Maria Cunţanu din *Fecioara din Orlean* (1907) şi cele datorate lui Iorgu G. Toma a *Inelului lui Policrat* (1907-1908).

În 1924, Virgil Tempeanu îşi adună tălmăcirile, cuprinse în paginile mai multor reviste, în antologia *Din scrinul vechi ...(*Editura Ramuri, Craiova). N. Iorga remarca, în prefaţa acestui volum, meritul antologiei ce poate fi considerată " un fel de Istorie a literaturii germane prin probe" care "e şi cea mai instructivă". Aceste traduceri (din Goethe, Schiller, Voss, Novalis, Kerner, Eichendorff, Geibel, Ricarda Huch etc) beneficiază de substanţă interpretativă ce se impune cu "discretă eleganţă", aşa cum sublinia scriitorul prefeţei acestei antologii.

Am încercat să redăm ritmul influenţei germane ce prefigurează cultul pentru Goethe: "Personalitatea poetică, în jurul căreia se concentrează între 1834-1864 cu mai multă staruinţă interesul tălmăcitorilor şi imitatorilor, este incontestabil Fr. Schiller. In *Foaia* lui Bariţ e tradus în special în primii nouă ani. Şi în *Alăuta românească* din Moldova este cultivat Schiller cam în acelaşi timp. Scena românească încearcă, timidă, întâii paşi, sprijinită, între altele şi de operele schilleriene". [7]

La Lucian Blaga, influenţa mediului germanic, tradiţia de cultură germană păstrată în curs de două-trei generaţii în care se formează încă din copilărie devin ghid în asimilarea tiparelor limbii 'aspre şi reci", pregătite încă de la început, parcă înainte de venirea lui pe lume:

Tatăl său "era cuprins de obicei de cărţi nemţeşti, ce şi le procura de la profesorii saxoni de la gimnaziul din Sebeş. (…) întreţinea legături – nu s-ar putea spune tocmai prieteneşti, dar cordiale, cu aceste cercuri, căci pe vremuri fusese şi el elev la gimnaziul din Sebeş, şi-l mânau intr-acolo amintirile. Mai păstra în bibliotecă Poeziile lui Schiller, un volum ce-l luase cândva ca premiu, purtând, pe întâia pagină, un elogiu caligrafic şi semnătura barocă a directorului. Clasele superioare ale liceului, Tata le-a urmat la Bruckenthal, la Sibiu, unde, pentru a câştiga timp, a ars etapele, consumând într-un singur an trei clase şi bacalalaureatul. În curs de 2-3 generaţii s-a înfiripat astfel la noi în casă o anume tradiţie de cultură germană".[8]

Itinerarul german se continuă la liceul din Sebeş: "Şcoala însăşi era o zidire mai recentă de pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Pe frontispiciu se citea ca pe un pergament deschis, gata de a se aduna sul, dacă ţi-ar fi scăpat din mână, o inscripţie cu litere mari: *Bildung ist Freiheit*! ("Cultura e libertate"). Învăţătorii şi profesorii, chemaţi să facă educaţia băieţilor, erau, cei mai mulţi, feţe umblate pe la universităţile din Germania. Nu era nicio mirare că înăuntrul şcolii stăpânea un pronunţat spirit schillerian. (…) Se învăţau pe dinafară baladele lui Schiller, şi aveam privilejul să le aud declamate cu patos tineresc, acasă, prin parc, pe coridoare, şi pretutindeni, unde ne învârteam. Imi plăcea să ascult cadenţele baladeşti, închegate în strofe de-o desăvârşire ritmică ce mulţumea timpanul cel mai pretenţios, şi reţineam, chioar fără să fi dorit cu tot dinadinsul, crâmpeie vag înţelese din: <<Cocorii lui Ibicos>> sau din <<Cântecul clopotului>>. De altmiteri, cel mai însemnat eveniment ce avu loc la şcoală, în răstimpul cât urmai clasele primare (1902-1906) fu comemorarea a o sută de ani de la moartea lui Schiller. Cu această ocazie ni s-au împărţit gratuit, şi-n împrejurări deosebit de solemne, tuturor elevilor, câte trei-patru

[6] Idem, p. 39.
[7] Idem, p. 166.
[8] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 11.

broşuri şi cărţulii despre despre viaţa şi opera scriitorului. Cunoşteam trecerea pe pământ a lui Schiller şi zbuciumul ei (…)".[9]

În acest templu al literaturii şi filosofiei, "căutările neobosite ale adolescentului în colecţia de cărţi a tatălui său, dar şi în biblioteca sătească, conturează secvenţa crucială a depozitării acumulărilor literare străine (operele lui Schiller şi Goethe) în conştiinţa sa, alături de un tezaur autohton care va fi dobândit prin lecturi asidue (…)".[10]

Şi, mai târziu, constant, de-a lungul anilor săi de formaţie, pentru Blaga, curentul curentul cel mai bogat în materie de penetrare literară se concentrează în jurul liricii şi filosofiei germane şi, cu precădere, în jurul titanului de la Weimar.

Iar "transpunerile i-au domolit o aprigă sete. Traducând, afirmă Lucian Blaga, m-am îmbogăţit cu o experienţă. Doream să văd în ce măsură poezia poate fi trecută într-un grai sau altul".[11]

Tălmăcirile lui Blaga din Goethe, Schiller, Hölderlin, Heine, Meyer, Rilke, Stefan George şi Hugo von Hofmannstahl "umplu un gol resimţit vreme îndelungată de cultura noastră".[12]

Prima tălmăcire a poeziei *Împărţirea pământului* (din volumul *Schiller*, colecţia *Cele mai frumoase poezii*, ediţia 1958) se datorează lui Iosif Cassian-Mătăsescu, nume important în peisajul secolului XX. Acesta surprinde claritatea sensului şi muzicalitatea multor texte din poezia clasică germană (Friedrich von Schiller, Heinrich Heine) şi din creaţia unor importanţi scriitori de limbă germană din România: Oskar Walter Cisek, Gertrud Gregor etc.

Următoarea traducere a acestei poezii îi aparţine lui Dimitrie Onciul, publicată în *Bukowiner Pädagogischer Blätter*, nr. 3, pp.35-36, 1875. Această încercare a istoricului român (cunoscător al slovelor nemţeşti) nu este o lucrare în întregul ei perfectă, dar este o traducere care îl apropie îndeajuns de textul german pe cititor.

Traducerea lui Lucian Blaga a acestei poezii este " rezultatul unui proces de interiorizare lirică".[13] Exprimarea lui Schiller şi-a găsit la Blaga tonul robust, convingător, ca în original.

Citäm prima strofă în original (*Die Teilung der Erde*):

" Nehmt hin die Welt! rief Zeus von seinen Höhen
Den Menschen zu. Nehmt, sie soll euer sein!
Euch schenk ich sie zum Erb und ewgen Lehen
Doch teilt euch brüderlich darein!"[14]

În traducerea lui Blaga:

"Luaţi-o, iată lumea! strigă Joe
de pe-nălţimi spre oameni, darul meu
în veci al vostru fie, dar frăţeşte
să vă-mpărţiţi hotarele mereu".[15]

Această transpunere izbuteşte" să fie (…) echivalentă, să păstreze adică, în versiune, modelul, investindu-l într-o nouă expresie proprie nu numai limbii, dar şi poetului care l-a interpretat". [16]

---

[9] Idem, pp 49-50."

[10] Emilia Ştefan, *Influenţe germane în opera lui Lucian Blaga*, Editura Universitaria, Craiova, 2013, p. 21.

[11] *Patru milenii de poezie în tălmăcirea lui Lucian Blaga*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012, p. 6.

[12] Vasile Nicolescu, *Gazeta literară*, an V, nr. 3 (201), 16 ian. 1958, p.2.

[13] Vasile Nicolescu, Lucian Blaga: „*Din lirica universală*", în *Gazeta literară*, an V, nr. 3 (201), 16 ian. 1958, p.2.

[14] Gedicht: *Die Teilung der Erde* von Fr. Schiller, http://www.ub.uni-heidelberg.de/wir/geschichte/schiller.html

[15] *Patru milenii de poezie în tălmăcirea lui Lucian Blaga*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Editura Humanitas, 2012, Bucureşti, p. 73.

În această variantă , tălmăcirea lui Schiller în grai românesc are fără îndoială şi sunet blagian: căci, ne spune Blaga, m-am ostenit numai cu poezii ce mi-au stârnit încântarea, care, prin tălmăcire, puteau să devină într-un fel ale mele, ale noastre, ale Românilor". [17]

"O poezie tradusă trebuie să fie în primul rând <<poezie>> şi numai în al doilea rând "tradusă". Firește că această operaţie implică unele riscuri: poezia tradusă ar putea fi mai frumoasă decât originalul, prin ceea ce <<traducătorul>> devine de fapt <<autor>>.[18]

Prezentarea cultului pentru Schiller (si mai apoi pentru Goethe) în spaţiul literar românesc la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea dovedeşte receptivitatea literaturii române îndeosebi faţă de ecourile liricii germane (fără a pierde din vedere că apropierea de limba germană, mai ales a românilor din Translivania este accentuată prin contextul vecinătăţii cu comunităţile germane şi de-o potrivă prin sistemul de învăţământ local, apoi prin relaţiile culturale dezvoltate în această provincie şi Viena) şi conduce la concluzia că rezonanţa culturii germane în acest spaţiu iniţiază impulsul spre descoperirea fondului autohton din care se alimentează creaţia culturală, punct de vedere pe care îl exprimă Lucian Blaga în *Spaţiul mioritic*.

Bibliografie:

Lucian Blaga, *Elanul insulei,* Editura Dacia, Cluj Napoca, 1977.

Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.

Patru milenii de poezie în tălmăcirea lui Lucian Blaga, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 73.

Ion Gherghel, *Goethe în literatura română - cu o privire generală asupra întregei înrâuriri germane – studiu de literatură comparată*, vol. 1, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Bucureşti, 1931.

Vasile Nicolescu, Lucian Blaga: „*Din lirica universală*", în *Gazeta literară,* an V, nr. 3 (201), 16 ian. 1958.

Alexandru Piru, *Un virtuoz*, în *Varia, Preciziuni şi controverse*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, pp. 335-338.

Emilia Ştefan, *Influenţe germane în opera lui Lucian Blaga*, Editura Universitaria, Craiova, 2013.

Mircea Vaida*, Lucian Blaga. Afinităţi şi izvoare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

[16] Alexandru Piru, Un virtuoz, în *Varia, Preciziuni şi controverse*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, pp. 335-338.
[17] *Patru milenii de poezie în tălmăcirea lui Lucian Blaga*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 10.
[18] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1977, p. 201.

PHRASEOLOGICAL UNITS WITH MULTIPLE ETIMOLOGY

Mihaela Hriban
Lecturer, PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: The purpose of this communication is to bring into focus different phraseological units that have, especially, English etymon and to try to explain the manner in which these units are going to influence our Romanian vocabulary on different linguistic levels: phonetic, morphological and semantical ones.

Keywords: phraseology, English etymon, influence, phraseological units, lexis.

Frazeologia este o disciplină lingvistică destinată cercetării, descoperirii şi înnoirii lingvistice prin studiul unităţilor frazeologice dintr-o limbă sau dintr-un grup de limbi[1], astfel, punându-se accent pe „apariţia şi originea acestora, pe uzul lor în comunicarea curentă ori în stilurile/limbajele specializate, pe familiile frazeologice şi pe rolul unităţilor frazeologice în modernizarea limbii literare".

Unităţile frazeologice sunt îmbinări stabile de două sau mai multe cuvinte care au un referent unic şi, de asemenea, un sens unitar. În literatura de specialitate[2], se afimă faptul că „unităţile frazeologice pot avea valoare substantivală (d.e. *copil din flori*, *lună de miere, porc mistreţ*, *punct de vedere*, *ţap ispăşitor* etc.), adjectivală (*într-o ureche* «ţicnit», *slab de înger* «lipsit de curaj», *în doi peri* «neclar, echivoc», *din topor* «grosolan», *tobă de carte* «învăţat, savant») sau verbală (*a-şi lua lumea-n cap* «a pleca», *a-şi tăia funia de sub picioare* «a-şi reduce şansele», «a-şi face un deserviciu»)"

Unităţile frazeologice sunt de mai multe feluri: **a)** „*locuţiuni frazeologice*: grupuri de cuvinte mai mult sau mai puţin sudate care au un înţeles unitar şi se comportă din punct de vedere gramatical ca o singură parte de vorbire; locuţiunile frazeologice pot fi echivalente cu substantive (*bătaie de joc* «ironie»), cu adjective (*întors pe dos* «supărat») sau verbe (*a da/a lua în primire*, *a se da pe brazdă* «a se ameliora»); **b)** *expresii frazeologice*: grupări stabile de cuvinte care acoperă o întreagă propoziţie, urmând adesea structura gramaticală a acesteia (au subiect, predicat, complement); expresiile frazeologice sunt uneori confundate sau deliberat nediferenţiate de locuţiunile frazeologice: *a tăia frunză la câini* «a lenevi», *a-şi lua inima-n dinţi* «a-şi face curaj», *a face* (*pe cineva*) *cu ou şi cu oţet* «a certa cu asprime». **c)** formule şi clişee internaţionale: grupări de cuvinte care circulă prin împrumut de la o limbă la alta, cu aceeaşi formă şi semnificaţie: d.e. *artă pentru artă* «artă pură», *mărul discordiei* «motiv/obiect de dispută», *nodul gordian* «problemă insolubilă»".

Theodor Hristea[3] evidenţia faptul că sursele unităţilor frazeologice româneşti sunt ierarhizate în două categorii, şi anume:

---

[1] Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii* (**DŞL**), Editura „Nemira", Bucureşti, 2001, s.v. *frazeologie*.
[2] Angela Bidu-Vrănceanu *et alii*, *Dicţionar de ştiinţe…. op. cit.*, s.v., *frazeologic, -ă*.
[3] Theodor Hristea (coord.), *Sinteze de limba română*, Ediţia a treia revăzută şi din nou îmbogăţită, Editura „Albatros", Bucureşti, 1984, p. 147-149.

1) *creaţii interne*, provenite prin derivare frazeologică sau prin cristalizare lingvistică a unor sintagme/asocieri legate de obiceiuri, meserii, situaţii istorice specifice: d.e. „(*a*) *da s*(*e*)*ama, a da ortul popii, a da sfaturi, a da roade, a da pe faţă, a da prilej, a da zor* şi multe altele, care pot fi găsite în dicţionare”.

2) *împrumuturi* realizate, câteodată, sub forma *calcurilor frazeologice*, asocieri realizate prin copierea unor îmbinări existente în alte limbi; în limba română, sursa cea mai frecventă pentru astfel de formaţii o reprezintă limba franceză: d.e. *placă comemorativă* (< frc. *plaque commémorative*), *placă dentară* (< frc. *plaque dentaire*), *placă fotografică* (< frc. *plaque photographique*), *placă turnantă* (< frc. *plaque tournante*), *scleroză în plăci* (< frc. *sclerose en plaques*) ș.a.m.d.

Theodor Hristea[4] precizează faptul că „în ultimele decenii, a crescut şi numărul frazeologismelor internaţionale de *provenienţă engleză*, dar, în limba română, ele au de obicei o etimologie multiplă, mai precis: engleză şi franceză. Pe de altă parte, fiind mai greu de asimilat din cauza aspectului lor fonetic, ele au fost, adeseori, calchiate”.

În acest sens, am selectat exemple de frazeologisme din distincte domenii de aplicabilitate pentru a observa modul în care acestea se încadrează fonetic, se adaptează morfologic şi sunt asimilate din punct de vedere semantic în cadrul lexicului limbii române, stabilind, astfel, asemănări şi diferenţieri de tip româno-englez.

d.e.1 „Steaua CSM a câştigat al treilea meci al ***semifinalei*** cu BC Mureş, pe terenul mureşenilor, în timp ce, "U" BT Cluj s-a impus, pe teren propriu, cu CSM Oradea”[5].

• ***semifinálă*** - s.f. „fază a unor întreceri sportive care precedă finala” (< engl. *semi-final*), cf. **DAN**[6], s.v.

• ***semifinală*** – s. f., g.-d. art. „semifinálei; pl. semifinále”, cf. **DOOM2**[7], s.v.

• ***semifinálă***, ***semifinale*** f. „fază a unei întreceri sportive, artistice etc. care precedă finala, în care se selecţionează concurenţii pentru finală” [semi- + finală; cf. fr. ***demi-finale***], cf. **NDULR**[8], s.v.

Frazeologismul ***semifinală*** este un calc parţial după fr. ***demi-finale***, iar, printr-o sursă indirectă, a fost asimilat şi de limba engleză sub forma lexematică *semi-final*. Cu unele mici modificări vocalico-consonantice[9], frazeologismul în analiză se adaptează fonetic limbii române. Astfel, etimologia unităţii frazeologice ***semifinală*** este multiplă: < engl. *semifinal*, fr. *demi-finale*.

d.e.2 „Paltonaşul, un ***must-have*** în orice garderobă”![10]

O altă unitate frazeologică frecvent identificată în domeniul fashion-ului este ***must-have***. Frazeologismul menţionat este utilizat, cu predilecţie, în domeniul modei, dar, în conformitate cu tendinţa evolutivă a limbii române, acesta găseşte întrebuinţări lingvistice în orice domeniu, în care gradul *necesităţii* sau al *trebuinţei* devine imperios. Frazeologismul acesta nu este inserat în **DAN**, de Florin Marcu, pentru că lucrarea lexicografică prevede peste 70.000 de neologisme

---

[4] Idem, *Sinteze … op. cit.*, p. 151.

[5] http://www.ziaruldesport.ro/articol_13266_zds_pg_2.htm

[6] Florin Marcu, *Dicţionar actualizat de neologisme* (**DAN**), Editura „Saeculum I.O.”, Bucureşti, 2013.

[7] Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române* (**DOOM2**), Editura „Univers Enciclopedic”, Bucureşti, 2005.

[8] Ioan Oprea, Gabriela-Carmen Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu, *Noul dicţionar universal al limbii române* (**NDULR**), Editura „Litera Internaţional”, Italia, 2006, s.v. *semifinală*.

[9] Mihaela (Buzatu) Hriban, *Abordări lexematice engleze în limba română*, Editura „PIM”, Iaşi, 2011, p. 182, s.v. *semifinală*.

[10] http://chic-diva.ro/paltonasul-un-must-have-in-orice-garderoba/

explicate, iar atenţia autorului a fost focalizată doar pe cuvinte ce au o structura neologică şi nu, pentru moment, pe unităţi frazeologice. Prin urmare, sensul frazeologismului ***must-have*** poate fi dedus contextual sau se poate face apel la un dicţionar frazeologic englez-român.

d.e.3 „Alina nu numai ca este un ***makeup artist*** talentat, dar este şi o persoană minunată, calmă şi prietenoasă!”[11]

• **make-up** /méic-up/ s.n. „machiaj al feţei” (< engl. *make-up*), cf. **DAN**, s.v.

• **make-up** (angl.) [pron. me͟ĭcap] s.n., art. *make-upul*; pl. *make-upuri*, cf. **DOOM2**, s.v.

Din punct de fonetic, unitatea frazeologică ***make-up artist*** respectă principiul fonetic corespunzător limbii române.

Morfologic, întreaga unitate frazeologică ***make-up artist*** este un substantiv comun, de genul neutru, care deţine categoria numărului în limba română, iar, din punct de vedere semantic, unitatea frazeologică menţionată este asimilată lexicului limbii române, având înţelesul: ***artist specializat în arta machiajului***.

d.e.4 „În categoria dezmembrări auto preţul pieselor ***second hand*** se stabileşte pe bază de cerere şi ofertă”[12].

• ***second-hand*** /sécănd-hend/ adj. inv. **1.** „(despre haine, maşini, mobilă) care nu este nou; de mâna a doua”; **2.** „magazin care vinde produse de acest fel”. (< engl. second-hand), cf. **DAN**, s.v.

• ***sécond-hand*** (angl.) [pron. *sécăndhend*] adj. invar., cf. **DOOM2**, s.v.

• ***sécond-hand*** [secănd hend] a. invar. „folosit sau purtat de un posesor anterior; cumpărat, achiziţionat după ce a fost folosit de altul; la mîna a doua: *şi-a cumpărat un palton **second hand***” //n. „ (pl. **second-hand-uri**) magazin în care se vînd mărfuri de acest fel; comerţ cu asemenea mărfuri: ***second-hand-urile*** noastre”. A.; *mi-am cumpărat un pulover de la **second hand***. (cuv. engl.), cf. **NDULR**, s.v.

Se observă faptul că frazeologismul ***second-hand*** este un xenism[13], deoarece acesta este împrumutat în lexicul limbii române sub aceeaşi formă grafico-sonoră din limba engleză, de unde a fost realizat împrumutul lexematic.

Ca parte de vorbire, unitatea frazeologică ***second-hand*** este un adjectiv invariabil în limba română. Prin conversiune, în română, frazeologismul ***second-hand*** poate deţine valoare substantivală, şi anume: „***second-hand-urile*** noastre” (vezi *supra*) sau „...din 8 februarie, se va deschide în Bacău, *cel mai mare **second-hand***...[14]”

Actualmente, frazeologismul ***second-hand*** este folosit, în unele situaţii, chiar cu valoare depreciativă, având sensul: „...la mâna a doua”, „lucru deteriorat”, „”:

d.e. „E o puzderie de magazine ***second hand*** în Bucureşti. Unele sunt mizerabile şi ca preturi dar şi calitate…..altele sunt mai ok. Pentru mine sunt enervante cele care vând cu preţ pe produs, pentru că sunt exagerate”[15].

d.e. „Nu compara o maşină ***second hand*** cu una nouă”[16].

În limbajul de jargon, magazinele ***second-hand*** sunt numite de unii vorbitori şi: ”Sexy Honey”[17].

---

[11] https://www.alinaboitor.ro
[12] http://www.pieseauto.ro/dezmembrari-auto/?judet=bacau
[13] Petru Zugun, *Lexicologia limbii române*. *Prelegeri*, Editura „Tehnopress”, Iaşi, p. 160.
[14] Text extras de pe afişul unui „megamarket” băcăuan.
[15] http://www.sweetpaprika.ro/shopsmart/
[16] http://www.vezicatface.ro/
[17] http://www.sweetpaprika.ro/shopsmart/

d.e.5 „Apa de parfum Today Tomorrow Always **IN BLOOM**. Amintirile sunt pentru totdeauna. Iţi propunem o nouă aromă care completează colecţia Today Tomorrow Always, **In Bloom**. Delicatetea notelor de floare de portocal înnobilează discret un buchet aromat de flori de strelizia şi frangipani”[18].

• ***bloom*** [blu:m] – **I.** s. **1.** „înflorire, floare; ***in bloom*** în (plină) floare”; **2.** „*fig*. culoare, bujori, roşeaţă”. **3.** „*fig*. înflorire, prosperitate”; **II.** „vb. **1.** a înflori, a fi în floare”; **2.** „*fig*. a înflori; a prospera” cf. **DER**[19], s.v.

Unitatea frazeologică „***în*** *plină* ***floare***” este un calc frazeologic total, ce este împrumutat din limba engleză, şi anume: < engl. (*in*) ***bloom***. Acest **calc total** este specific industriei parfumeriei cu scopul de a evidenţia fragranţe florale unice. De asemenea, unitatea frazeologică *în plină floare* este folosită şi, cu predilecţie, în anotimpul primăvara, când pomii sunt *în plină floare*.

d.e.6 „«Nu am avut documentaţie, pentru că marele savant nu a lăsat documentaţie de execuţie a *farfuriei* şi atunci, după idei gândite de mine şi inspirându-mă din cartea dânsului, am conceput şi realizat această ***farfurie zburătoare***», a spus Nicolae Stăncioiu, inventator”[20].

• rom.***farfurie zburătoare*** < engl. ***flying saucer*** [’flaiiŋ˛səsəʳ]

• engl. ***flying saucer*** [’flaiiŋ˛səsəʳ] - „farfurie zburătoare”, cf. **DER**, s.v.

Unitatea lexicală ***farfurie zburătoare*** reprezintă un calc total după englezescul ***flying saucer***, frazeologismul având etimologie unică, şi anume de tip englez. Aceasta este asimilată semantic lexicului limbii române, dat fiind faptul că, prin traducerea frazeologismului din engleză, în română, sensul structurii analizate este acelaşi în limba română.

În acest caz, fenomenul semantic nu vizează nicio schimbare semantică[21] a frazeologismului din limba de unde s-a realizat calcul, şi anume: limba engleză.

Morfologic, frazeologismul ***farfurie zburătoare*** este un substantiv comun, de genul feminin în limba română, iar în engleză, substantivul are genul neutru.

Fonetic, frazeologismul ***farfurie zburătoare*** se încadrează principiului fonetic al limbii române.

d.e.7 „«*În cea mai recentă carte a dvs. tradusă în România,* **Întoarcere în laboratorul românesc. Mass-media după 1989***, spuneţi că profesionalizarea* ***media*** *din România, care a început în anii ’90, dar n-a fost consolidată, aproape că a dispărut ulterior. Care sunt factorii care ar fi putut să ducă la această profesionalizare?»”*[22]

În acest context, punem în discuţie calcul parţial ***mass-media***[23] tradus în limba română după englezescul: *mass media of communications*. Incipient, frazeologismul ***mass-media*** pare a avea etimologie unică englezească în conformitate cu **NDULR** sau cu **MDA**[24]. Dar **MDN**[25] 2002

[18] http://www.avon-shop.ro/catalog-avon/apa-de-parfum-today-tomorrow-always-in-bloom.html
[19] Leon Leviţchi; Andrei Bantaş, *Dicţionar englez-român* (**DER**), Editura „Teora”, Bucureşti, 1996, s.v. *bloom*.
[20] http://www.digi24.ro/Stiri/Regional/Digi24+Craiova/Stiri/OZN-ul+din+batatura
[21] Georgeta Ciobanu, *Adaptation of the English Element into Romanian* (**AEER**), Editura „Mirton”, Timişoara, 2004, p. 174.
[22] http://revista22.ro/57193/mass-media-din-romnia-de-la-tranziie-la-transformare.html
[23] Mihaela (Buzatu) Hriban, *Abordări lexematice…*, *op. cit*., p. 150.
[24] Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Micul Dicţionar Academic* (**MDA**), volumul III, Literele **I-Pr**, Editura „Univers Enciclopedic”, Bucureşti, 2003, s.v. *mass-media*.
[25] Florin Marcu, *Marele dicţionar de neologisme* (**MDN**), Editura „Saeculum I.O.”, Bucureşti, 2008, s.v. *mass-media*.

evidenţiază etimologia multiplă a frazeologismului ***mass-media***: < engl., fr. ***mass media***. **DN$_3$**[26] subliniază că etimologia frazeologismului ***mass-media*** este şi italiană: < engl., fr., it. ***mass media communications***.

Conchidem comunicarea în discuţie prin specificarea faptului că, în general vorbind, ***frazeologia*** este un domeniu nou destinat cercetării şi deschiderii lexematice. ***Unităţile frazeologice***, chiar dacă au etimologie unică, respectiv, multiplă, indiferent de originea limbii de unde sunt traduse, acestea au rolul de a oferi perspective semantice noi în limba/limbile în care unităţile calchiate au „pătruns" prin intermediul împrumutului lexematic.

BIBLIOGRAFIE

A. DICŢIONARE DE SPECIALITATE

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române* (**DOOM$_2$**) Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura „Univers Enciclopedic", Bucureşti, 2005

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", *Micul Dicţionar Academic* (**MDA**), volumul III, Literele **I-Pr**, Editura „Univers Enciclopedic", Bucureşti, 2003

Ciobanu, Georgeta *Adaptation of the English Element into Romanian* (**AEER**), Editura „Mirton", Timişoara, 2004

Hornby, S., A., *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* (**OALD**), Sixth Edition, United Kingdom, Oxford University Press, 2000

Leviţchi; Leon; Bantaş, Andrei, *Dicţionar englez-român* (**DER**), Editura „Teora", Bucureşti, 1996

Marcu, Florin, *Dicţionar actualizat de neologisme* (**DAN**), Editura „SAECULUM I. O.", Bucureşti, 2013

Marcu, Florin, *Marele dicţionar de neologisme* (**MDN**), Editura „SAECULUM I. O.", Bucureşti, 2008

Marcu, Florin; Maneca, Constant, *Dicţionar de neologisme* (**DN$_3$**), Ediţia a III-a, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1978

Oprea, Ioan; Pamfil, Gabriela-Carmen; Rodica, Radu; Zăstroiu Victoria, *Noul dicţionar universal al limbii române* (**NDULR**), Editura „Litera Internaţional", Bucureşti, 2006

Vrănceanu-Bidu, Angela; Călăraşu, Cristina; Ruxăndoiu-Ionescu, Liliana; Mancaş, Mihaela; Dindelegan Pană Gabriela, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii* (**DŞL**), Editura „Nemira", Bucureşti, 2001

B. LUCRĂRI, PUBLICAŢII DE LIMBĂ

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", *Gramatica limbii române* (**GALR**), vol. I-II, **Cuvântul/Enunţul**, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005

Hriban, Mihaela, *Abordări lexematice engleze în limba română*, Editura „Pim", Iaşi 2011

[26] Florin Marcu; Constant, Maneca, *Dicţionar de neologisme* (**DN$_3$**), Ediţia a III-a, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1978, s.v. *mass-media*.

Hristea, Theodor, *Sinteze de limba română* (**SLR**), Ediţia a treia revăzută şi din nou îmbogăţită, Editura „Albatros”, Bucureşti, 1984
Zugun, Petru, *Lexicologia limbii române*. *Prelegeri*, Editura „Tehnopress”, Iaşi, 2000

C. IZVOARE

http://chic-diva.ro/paltonasul-un-must-have-in-orice-garderoba/
http://dictionar.netflash.ro/
http://revista22.ro/57193/mass-media-din-romnia-de-la-tranziie-la-transformare.html
http://www.avon-shop.ro/catalog-avon/apa-de-parfum-today-tomorrow-always-in-bloom.html
http://www.digi24.ro/Stiri/Regional/Digi24+Craiova/Stiri/OZN-ul+din+batatura
http://www.pieseauto.ro/dezmembrari-auto/?judet=bacau
http://www.reverso.net/
http://www.sweetpaprika.ro/shopsmart/
http://www.sweetpaprika.ro/shopsmart/
http://www.vezicatface.ro/
http://www.ziaruldesport.ro/articol_13266_zds_pg_2.htm
https://www.alinaboitor.ro

D. ABREVIERI

adj. – adjectiv;
adv. – adverb;
cf. – confer;
d.e. – de exemplu;
engl. – englez;
fr. – francez;
infra – dedesubt, mai jos (în notaţia bibliografică)
inv. – invariabil;
it. – italian
lex. – lexical;
m. – masculin;
pl. – plural;
s.n. – substantiv neutru;
subst. – substantiv;
suf. – sufix;
supra – deasupra, mai sus (în notaţia bibliografică)

TERMS FROM THE SEMANTIC FIELD OF THE NOUN *WEDDING/NUNTĂ* IN THE POETRY OF TRAIAN DORZ

Florina-Maria Băcilă
Lecturer, PhD, Western University of Timişoara

Abstract: The current paper's objective is to take into consideration some meanings of the noun ***nuntă*** *and of some lexical units related to it (****cununa****,* ***haina de nuntă****,* ***inelul****,* ***steagul****), illustrated in the lyrical creation of Traian Dorz – a contemporary Romanian poet, author of thousands mystical poems and of many volumes of memoires and religious meditations. The author is among other Romanian writers who displayed a continuous interest for the symbols with great impact in the Romanian cultural tradition, valuing meanings according to his own way of perceiving the message and the original artistic vision. In this case, the wedding is seen as a sacrament of communion (in its diverse states) between man and Divinity, as well as an eternal union – in the biblical conception – between the groom (Jesus) and the bride (the Church). Beyond the simple illustration of such semantically revealed perspectives, which contribute to the text's framing, the meanings of the noun* ***nuntă*** *and of the others mentioned above highlight the feelings of the artistic voice, who is always in search of mystical knowledge, fact conveyed by the selected fragments, all representative for his artistic belief.*

Keywords: wedding, Mythology, Folklore, Stylistics, mystical-religious poetry

În creaţia lirică a lui Traian Dorz, străbătută de puternice accente scripturistice, dar şi de un pronunţat filon mistic, nunta – stare extatică prelungită, episod extraordinar al bucuriei lăuntrice sau al iubirii expansive – constituie tema centrală a multor poeme (realizate în chip magistral) inspirate din alegoria graţioasă a cărţii biblice intitulate *Cântarea Cântărilor*, dedicate „cununiei" / „logodnei" dintre Dumnezeu şi sufletul omenesc, dintre Mirele Iisus şi Biserica-Mireasă (numită astfel în religia creştină şi aleasă de El pentru un atare statut); este vorba despre un gest al împărtăşirii veşnice dătător de sens şi de viaţă nouă (deci, trimiţând la arhetipul creaţiei), despre o legătură a dragostei unificatoare şi izbăvitoare, ţel apoteotic al unui gen de aspiraţie universală.

În creştinism, „nunta simbolizează armonia şi izbânda, abandonul de sine şi împlinirea prin celălalt, atribute care îi dau sens mistic"[1] – în cazul de faţă, unitatea perfectă dintre cer şi pământ (în sensul „comuniunii «conjugale»"[2] dintre Divinitate şi neamul omenesc), împlinirea certă a promisiunii pentru comunitatea tuturor credincioşilor (şi pentru fiecare dintre ei), care I-au fost fii ascultători, în veghe neobosită, şi vor fi răsplătiţi cu pecetea eternizării la sărbătoarea unică din slava nesfârşită a Împărăţiei Cereşti.

În poezii integrate mai ales în două cicluri de versuri care, prin însuşi titlul lor, trimit la acel „Dincolo": *Cântarea Veşniciei* şi *Cântarea Viitoare*, imaginile ample, concrete, cu

[1] Doina Ruşti, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2002, p. 266, s.v. *nuntă*.
[2] Hans Biedermann, *Dicţionar de simboluri*, vol. I. Traducere din limba germană de Dana Petrache, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 285, s.v. *nuntă*.

semnificaţii hiperbolice sau ale intensităţii maxime (construite inclusiv prin intermediul unor elemente-reper din același câmp semantic), oglindesc atmosfera cu totul specială a nunţii perfecte atât de aşteptate, încărcate de feerie, de lumină, de dragoste, de cântec şi armonie, dar, mai ales, de prezenţa fericită şi glorioasă a Celui Dorit, de Care se poate bucura neîncetat mulţimea biruitoare a celor ce I-au slujit cu dăruire continuă, sfinţitoare, în pofida tuturor obstacolelor şi persecuţiilor: „Răscumpăraţii Slavei, înveşmântaţi în soare, / Te vor slăvi de-a pururi, Miel Preamărit şi Dulce, / **cununile** de aur şi harfele-arzătoare / la sfintele-Ţi picioare, cântând, şi le vor duce. // Şi-aşa vor trece vecii, în sfânta împletire / dintre minuni şi raze, **dintre cununi** şi ere / şi dintr-o nesfârşită cântare şi iubire / ce nu ştim azi ce inimi şi graiuri ne vor cere. // Eternă slavă Ţie, **Eternul nostru Mire**, / încă din drum spre-aceste minuni nădăjduite, / nălţăm şi noi, cu lacrimi de dor şi de uimire, / spre Tine,-aceste şoapte abia îngăduite!” (CVeşn 7, *Tot cerul Veşniciei*)[3]; „O, cum va ninge-odată iară / pe noi lumina-ntineririi / când în Cerească Slavei Ţară / vom fi **cu Mirele Iubirii**! // Dar pân’ atunci, înmiresmate / **spre Tine, Mirele Credinţei,** / să ningă-n sus tot mai curate / cântările recunoştinţei!” (CVeşn 109, *Ne-a nins peste trecut*); „Şi, aşteptând Slăvita-Ţi Re-Venire [sic!] / **să ne cununi cu Tine**, cum ai spus, / Te preamărim c-o veşnică iubire, / **Preafericitul Mire Scump, Iisus**!” (CVeşn 175, *Cântând Osana Celui-Care-Vine*); „În curând ajungem / la Căminul drag / unde străluceşte / al Iubirii Steag, / unde ne aşteaptă / veacul nesfârşit / cu îmbrăţişarea / **Mirelui Dorit**. // **Mire Drag – Iisus**, du-ne până Sus, / credincioşi şi drepţi – unde Tu ne-aştepţi, / în Căminul drag, cu-al Iubirii Steag. // Fă să nu ne temem / de nimic pe drum, / fă să nu mai pierdem / urma Ta nicicum, / fă să ardem dulce / de iubirea Ta, / să putem **la Nunta** / **Mirelui** cânta. // În curând ajungem, / fraţii mei iubiţi, / daţi-vă silinţa / mai aprinşi să fiţi, / mai cu multe roade / să ajungem Sus, / să ne-mbrăţişeze / **Mirele Iisus**.” (CViit 114-115, *În curând ajungem*); „La Ospăţul Veşniciei vin, pe-a razelor cărări, / revărsându-se din largul celor patru depărtări, / sufletele-nveşmântate în al Curăţiei in, / strălucind în oglindirea Feţei **Mirelui Divin**. // Toţi cei ce dormeau de veacuri în tăcere aşteptând, / înviaţi de-o Faţă Dulce şi treziţi de-un drag Cuvânt, / ies ca fulgerele albe într-un nou şi unic nins, / din pământ în cer, feeric, umplu-al zărilor cuprins. // Sus în Porţile Măririi fâlfâie **Slăvitul Steag**, / faldurile coborându-şi de pe turnuri până-n prag / şi din cerul cel deasupra până-n cerul cel de jos, / şi din zare până-n zare – pretutindenea, Hristos. // Faţa Lui răsfrânge Slava pentru câte feţe vin, / a Lui Inimă se-mparte fiecărui sân deplin / şi-a Lui Gură îi sărută al oricăruia obraz, / pe când Soarele Său unic stă în veşnicu-I amiaz. // ... Printre unduiri de raze cu răsfrângeri de culori, / se deschide Începutul Nesfârşitei Sărbători / şi la mese nesfârşite, numai aur cristalin, / vin cei ce-au răbdat cu Mielul foame şi-nchisori, şi chin. // Coruri veşnice de îngeri cântă reluând mereu / cele mai nemuritoare imnuri pentru Dumnezeu / şi-ntre toţi şi cu oricare şade **Mirele Dorit**, / dându-i fiecărui, unic, dragostea desăvârşit.” (CViit 188-189, *La Ospăţul Veşniciei*). În ultimul poem citat, concretizarea relaţiei unificatoare dintre Iisus şi sfinţii Săi (la a doua venire mesianică) este zugrăvită (asemenea pasajelor biblice cu caracter figurativ) ca un „ospăţ” îmbelşugat al nunţii dintre Mielul lui Dumnezeu şi mireasa Lui, Biserica[4].

Experienţa interioară a prezenţei Sale se petrece ca urmare a înţelegerii absolute a transcendenţei, drept care misticul renunţă la sine însuşi şi se „pierde” în El. În această întâlnire

[3] Spre a nu îngreuna parcurgerea trimiterilor, am optat, în studiul de faţă, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparţinându-i lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvenţele ilustrative, urmate de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv şi de titlul poeziei. Toate sublinierile din versurile citate (exceptându-le pe cele cu caractere cursive) ne aparţin.

[4] Vezi Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III (editori), *Dicţionar de imagini şi simboluri biblice*, Oradea, Casa Cărţii, 2011, p. 683, s.v. *nuntă*.

unică, restauratoare, se descoperă întreaga sursă a fericirii şi neclintita speranţă a veşniciei; sufletul, atras irezistibil de dorul Lui, caută să-L întâmpine în rugăciune şi în haina curăţiei autentice, cu întreaga forţă a credinţei şi a nădejdii în toate etapele creşterii spirituale, având drept ţintă atingerea infinitului, a eternității, mai presus decât orice altă pasiune, dorinţă sau virtute[5]: „Îţi mulţumesc că mi-ai venit, / lumina mea cea bună, / că ceasul nostru mult-dorit / ni-l vom petrece fericit, / rugându-ne-mpreună! // Rămâi cu mine fără gând / şi fără nicio teamă, / şoptește-mi inimii arzând / şi poartă-mi mâinile lucrând / Tu, Frate, **Soţ** şi Mamă! // O, nu pleca, Iubitul meu, / rămâi aici cu mine / şi-aşteaptă până-mi gat şi eu / **cununa şi veşmântul meu**, / **să mă cununi cu Tine**! // Atunci vom merge amândoi / pe-o rază luminoasă / şi-al îngerilor dulce roi, / cântând, ne va petrece-apoi / până intrăm Acasă. // Rămâi aici să ne rugăm, / Lumina mea cea bună, / şi Tatăl nostru Cel Iubit / binecuvânte fericit / o cruce şi-**o cunună**!" (CBir 102-103, *Îţi mulţumesc că mi-ai venit*; vezi şi LNS 92). Finalul poemului demonstrează că, în viziunea autorului, nunta mistică este asociată cu ideea de dăruire totală (şi totalizatoare) a Miresei, în profunzimea purităţii ei: „Pentru că nu poţi ajunge la înviere decât prin cruce. Şi nu poţi să ajungi la o slavă veşnică decât prin pătimiri, cum nu poţi ajunge în cer decât prin pământ."[6].

Eul auctorial, conştient de necesitatea acută de a trăi acest act – reflectare (în „pragul veşniciei") a frumuseţii uluitoare a vieţii predate lui Dumnezeu –, caută orice prilej de a-L slăvi pentru harul Său minunat: „Mulţumescu-Ţi, Tată Bun, / că-mi dai zări ce nu apun, / bine cât nu pot să spun, / tot în slujba Ta să-l pun, / **cu-al Tău rai să mă cunun**." (O 455, *Mulţumescu-Ţi, mulţumesc*); „Slavă veşnică Luminii / ce mă cheamă mai cu drag / ca să-mi dea sărutul **nunţii** / chiar pe-al clipei morţii prag!" (CDr 205, *Slavă veşnică Luminii!*), pentru iubirea (împletită cu suferința restauratoare) oferită ca dovadă a iertării şi a chemării la mântuire: „O, Tu, Judecătorul / ce trebuia să-mi spună / osânda alungării / din raiul meu pierdut / – mi-ai dat **cu Mâini de Mire** / **a dragostei cunună** / şi binecuvântarea / cu împătrit sărut!" (CNoi 62, *Am aşteptat, Iisuse*), sau de a-I fi mulţumitor pentru toate darurile, neuitând răplătirea promisă în Patria Cerească celor ce şi-au închinat viaţa slujirii Lui: „Recunoştinţă, – vino la orice pas al meu / şi-ajută-mă în totul să-ţi fiu un drag părtaş, / căci dacă tu-mi vei pune cuvânt la Dumnezeu / eu voi intra în frunte la masa Lui, **nuntaş**!" (CVeşn 61, *Să nu-mi simt datorie*).

„Sufletul nu ajunge la întreaga lui realitate decât depăşindu-se neîncetat spre Celălalt, până când nu-şi mai aparţine."[7]. Aşadar, această cununie implică, în mod evident, apartenenţa şi dependenţa totală de Mirele Iisus, ca vocaţie a dăruirii nemijlocite în relaţia cu Dumnezeu, Căruia fiinţa I se încredinţează fără nicio rezervă, chiar din momentul memorabil al deciziei de a-L urma şi până la clipa „Eternei nemaidespărţiri" (CÎnv 190, *Îndepărtata mea iubire*): „**Ce cununie strălucită** / a fost a mea, Iisuse drag, / pe nicio casă aurită / n-a fost 'nălţat mai dulce **steag**, / pe nicio frunte luminoasă / n-a fost un mai divin sărut / şi nimănui n-ai dat ca mie / ce dar mai scump Ţi s-a părut... // Ce mâini mi-au aşezat **Cununa**, / ce martori mi-am văzut cântând, / priveau şi soarele, şi luna / ce nu văzuseră nicicând, / roiau în jurul nostru stele / şi **îngerii erau nuntaşi**, / stăteau în jurul mesei mele / cei mai frumoşi înaintaşi... // Ce cor ceresc şi ce cântare, / prin şapte ceruri răsunând, / cântau când sfânta sărutare / mi-ai dat-o binecuvântând / şi când **cereştile inele** / mi le-ai schimbat cu mâna Ta... / – O, **nunta veşniciei mele**, / să nu te pot în veci uita!" (CCnţ 47-48, *Ce cununie strălucită*; vezi şi LNS 71). Ca atare, orice întrebare legată de

[5] Vezi Jan van Ruusbroec, *Podoaba nunții spirituale sau Întâlnirea interioară cu Cristos*. Traducere din olandeza veche de Emil Iorga, București, Editura Humanitas, 1995, p. 45.
[6] Traian Dorz, *Eterna Iubire. Scurte cugetări duhovniceşti*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007, p. 79.
[7] Paul Evdokimov, *Taina iubirii. Sfinţenia unirii conjugale în lumina tradiţiei ortodoxe*, ediţia a II-a revăzută. Traducerea: Gabriela Moldoveanu, Bucureşti, Asociaţia filantropică medicală creştină Christiana, 1999, p. 90.

acest aspect e retorică, răspunsul fiind mai mult decât evident: „Poate, oare, fi o clipă mai îndelung şi mai puternic dorită de dragostea cuiva decât cea a întâlnirii cu Tine şi a întrepătrunderii Tale?”[8]. De altfel, în concepţia Sfinţilor Părinţi ai Bisericii, „iubirea absolută nu se arată la începutul, ci la capătul unirii cu Dumnezeu. Dumnezeul biblic ne iubeşte cu o dragoste zeloasă, ne doreşte pe de-a întregul: iubirea universală se împlineşte nestânjenit atunci când Dumnezeu devine «totul în toate»”[9], sufletul (individual şi / sau comunitar) contopindu-se cu El într-un mister sacramental indescriptibil, guvernat de prezenţa (şi de intervenţia) Duhului Sfânt: „Adu-mi, Vântule Divin, / dulcile ecouri / **a nuntaşilor** ce vin / către noi pe nouri, / ca şi noi, care suim / către ei cărarea, / să grăbim să ne-ntâlnim, / să unim cântarea... // [...] // Vino, Vânt Ceresc, şi-mi du / luntrea mântuirii / pân’ la Ţărmul unde Tu / ne-ai pus semn iubirii; / acolo-nfăşoară-i drag / **steag de cununie**, / taina mea de După Prag / nimeni s-o mai ştie.” (EP 7, *Vino, Vântule Ceresc*).

Aşteptarea (cu un rol formativ ce poartă pecetea permanenţei) e dublată însă, uneori, de întrebări fireşti (unele – cu caracter retoric, nu lipsite de o uşoară undă a ezitării), care construiesc delicat textul următorului poem (scris într-un registru similar celui citat anterior), consacrat aceleiaşi strânse legături existente între „calea crucii” şi făgăduinţa „nunţii” – răsplată a luptei pentru sfinţirea fiinţei, pentru săvârşirea şi desăvârşirea binelui de sorginte divină: „Pentru Cine-mi pun eu oare astăzi flori pe masă, / pentru Cine-mi fac curată primitoarea casă, / pentru Cine pun portiţei **steagul de mireasă**? / – Pentru Tine, pentru Tine, Crucea mea frumoasă. // Cui mi se-ndulceşte gândul ca un stup de miere, / Cui îi tot priveşte-n cale lunga mea vedere, / Cui îi spune mii de gânduri plânsa mea tăcere? / – Ţie, numai Ţie, Scumpa, Dulcea mea Durere! // De ce seara vine plânsul nelipsit la mine, / dimineaţa, Bucuria de ce nu-mi mai vine, / de ce inima-mi întreagă Ţie mi s-aţine? / – Soarele vieţii mele, de ce uiţi de mine? // Vino, Dimineaţă Sfântă, zările-mi străluce, / vino, pune-mi **o cunună albă** după Cruce, / vino, gura Ta să-mi spună şoapta cea mai dulce, / – vino, / şi din împreună nu mi Te mai duce!” (CNoi 46-47, *Pentru Cine-mi pun?*). În „cununia” spirituală are loc deci misterul unirii dintre suflet şi Hristos, ca relaţie de dragoste trăită la intensitate supremă, ceea ce facilitează ridicarea mai presus de sine, în sensul lepădării complete de cele trecătoare, al renunţărilor iminente, spre a se putea cufunda şi „strămuta” în Dumnezeu, dar, mai ales, spre a-I permite pătrunderea înăuntrul lui, cu îmbrăţişarea Sa iubitoare, oferită nouă, „pentru că ni se cere să **devenim una cu Hristos** [subl. aut.], transformându-ne în tot atâtea sedii ale prezenţei şi ale cuvântului Său.”[10]: „Noi doi, Iisus! – ce lupte / şi ce vrăjmaşi mai sînt[11] / pândindu-ne lumina / şi sfântul legământ / – dar crucea-mbrăţişată / pe vecii de apoi / **ne-a-mpreunat cununa**, / făcându-ne *un* Noi.” (CBir 205, *Noi doi, Iisus*). „Nunta duhovnicească, ca treaptă culminantă a extazului mistic, reprezintă unirea deplină, identificarea totală cu celălalt. Această stare e numită nuntă mistică, pentru că unirea dintre mire şi mireasă e deplină şi eternă. [...] În toate aceste trepte, iubirea dintre mire şi mireasă e articulată

[8] Traian Dorz, *Prietenul tinereţii mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2009, p. 134.
[9] Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*. Traducere, prefaţă şi note: Teodor Baconsky, Bucureşti, Editura Anastasia, [f.a.], p. 46.
[10] Idem, *ibidem*, p. 75.
[11] În textele poeziilor lui Traian Dorz publicate, la noi, în ultimii ani, întâlnim frecvent forma *sunt* (în conformitate cu norma actuală de flexiune a verbului *a fi*), deşi se pare că întotdeauna poetul şi-a manifestat, explicit sau indirect, preferinţa pentru *sînt* – formă verbală întrebuinţată în toate volumele sale tipărite la edituri din străinătate înainte de 1989 şi realizate exclusiv pe baza manuscriselor –, motiv pentru care a şi aşezat-o, de nenumărate ori, în rime, mai ales că era vorba despre respectarea unei norme literare a epocii respective.

pe focul iubirii divine. Această iubire înflăcărează, topeşte, uneşte şi identifică la maxim [sic!] cele două persoane care se iubesc într-o mistuire totală."[12].

În câteva dintre pasajele citate, este de reţinut metafora *cununii* / *încununării* – principalul atribut al miresei, emblemă solară a unei autorități de rang regal, a onoarei și a gloriei, a nobleței sau a binecuvântării pentru cei ce o poartă, motivaţie a luptei susținute şi semn al unei inițieri superioare, al implicării în dimensiunea unificatoare a nemuririi, al biruinței asupra păcatului ori al răsplătirii (pentru virtutea castității) și al protecției față de cei răscumpărați[13], al învierii și al transcendenței, al trecerii la o nouă stare ontologică, cea a perfecțiunii suverane – fapt care nu trebuie ignorat sau desconsiderat de natura umană trecătoare, supusă tentaţiilor de tot felul, dar învăluită de aureola luminii cerești, întru înălțare, iluminare și mântuire: „– Ajută-mi, Rugăciune, / cât încă lupt şi sui, / să trec orice genune, / sfinţit iubirii Lui, // Iubirii şi cântării / din care cred şi sper / spre clipa-**ncununării** / din cel din urmă cer." (CNem 43-44, *O, creşte-mi, Rugăciune*); „Slavă veşnică Iertării / Care ne-a pecetluit, / pentru Ziua-**ncununării**, / Chipul Celui Strălucit!" (CNem 45, *Slavă veşnică Iertării*); „Dă zbor, prin rugăciune, puterii firii noi, / înalţă-ţi conştiinţa adesea temătoare, / în urmă ţi-e păcatul, nici nu privi-napoi, / aleargă **spre cunună** ca zorile spre soare." (CUrm 173, *Nu te lăsa*); „Împodobeşte-te ca luna / şi soarele cel strălucit; / – o, tinereţe fericită, / de slava lui Hristos sfinţită, / ce dulce-ţi vei primi **cununa** / din Mâna **Mirelui Slăvit**!" (EP 27, *Ce tineri se lumină zorii*); „Doamne, starea asta tristă nu-mi lăsa pe totdeauna, / nu-mi îndepărta iubirea şi nu-mi despărţi **cununa**, / nu lăsa să mă zdrobească muntele ce-l port de-o vreme, / nici pustiul să-mi înghită duhul meu ce-nfrânt se teme. // [...] // Doamne, nu lăsa ca Taina cea cu Tine-mpreunată / s-o aduc întruna jertfă, sângerând îndurerată, / nici să-mi cumpăr tot cu preţul cel mai greu de zvârcolire / orice scurtă şi pândită clipă rară de iubire. // Ci Te-ndură, Doamne,-odată, Tu, Care-ai făcut minunea, / şi-mi priveşte sfâşierea, şi-mi ascultă rugăciunea, / şi mă scapă din adâncul unde-mi arde **cununia**; / – pentru clipa trecătoare, fă să nu-mi pierd veşnicia." (CCnţ 30, *Doamne, starea asta*).

Alteori, motivele literare amintite sunt întregite de transpunerea, în tablouri încărcate de poeticitate, a pildei despre cele zece fecioare, inspirate din *Evanghelia după Matei* (capitolul 25, versetele 1-13), cu termeni-simbol integrați cu sensurile lor sacralizate (*candela* – întruchipare a nevoii de veghere mai profundă, ca stare de spirit, a binecuvântării de Sus, a credinței neîntrerupte, a înălțării, a dragostei și a luminii eterne, a energiilor divine; *uleiul* / *untdelemnul* – reprezentare a comorilor credinței vii, a slujirii în înțelepciune, blândețe, închinare și fapte bune, a harului și protecției lui Dumnezeu, a mângâierii și vindecării, a puterii și înnoirii sufletești, a izbăvirii și bucuriei, a luminii, prosperității și purificării sfințitoare[14]): „Să nu-mi sfârşesc **oleiul** / decât când voi intra / la slava **Nunţii Tale** / cu cei veniţi pe nori, / nici harfa să se spargă / decât când va cânta / frumseţea măreţiei / cu care-ai să cobori" (CÎnv 160, *O, să nu mor!*); „O, tare dor

[12] Cornel Toma, *Postfaţă* la Zorica Laţcu-Teodosia, *Poezii*, ediţia a doua. Cuvânt-înainte de arhimandrit Teofil Părăian. Ediţie îngrijită şi postfaţă de Cornel Toma, Bucureşti, Editura Sophia, 2008, p. 274.

[13] Vezi Ivan Evseev, *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste şi ceremonialul de nuntă*, Timişoara, Editura Facla, 1987, p. 198; idem, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura „Învierea", 2007, p. 141, s.v. *coroana*, și p. 159, s.v. *cununa*; Victor Aga, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediția a II-a, Timişoara, Editura „Învierea", 2005, p. 97, s.v. *coroana*, și p. 106, s.v. *cununa*; Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 113-114, s.v. *coroană*, și p. 124, s.v. *cunună*; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 1, *A – D*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 371-375, s.v. *coroană, cunună*; Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III (editori), *op. cit.*, p. 201-202, s.v. *coroană, cunună*.

[14] Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 3, *P – Z*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 409-410, s.v. *untdelemn, mir*; Victor Aga, *op. cit.*, p. 395, s.v. *uleiul*; Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III (editori), *op. cit.*, p. 1079-1080, s.v. *untdelemn*.

– mai pot purta / povara-ţi sfinţitoare, / dar greu simt inima sub ea / cum cântă şi cum doare, / mai pot – o, tare dor – mai pot / sui cu crucea încă, / dar simt cum arderea-de-tot / e tot mai grea şi-adâncă! // O, tare dor – mai pot privi / lumina viitoare, / dar clipa când se va ivi / cum voi putea-o oare? / Mai pot – o, tare dor, – să-ntind / cântarea **spre cunună** / şi **candela** să-mi ard, veghind / ajungerea-mpreună. // O, tare dor – mai pot, căci ştiu / că încă o clipită / şi-apoi de-a pururi am să fiu / o dragoste-mplinită, / mai pot – o, tare dor – şi cânt / când rugul se-nteţeşte / ştiind cu ce slăvit avânt / va-ncepe ce sfârşeşte!" (CVeşn 129, *O, tare dor – mai pot...*); „Nu sta adormit **ca cele cinci fecioare fără-oleu**, / când e-aşa de-aproape ceasul să Se-arate Dumnezeu; / caută, până poţi, să afli **untdelemnul cel de Sus**, / să nu baţi **la uşa Nunţii** după ce-a închis Iisus." (CViit 99, *Nu-ţi clădi*).

O serie de poezii trimit, prin construcţia mesajului lor, la alte metafore sau simboluri asociate nunţii în parabolele biblice ori în textele cu caracter alegoric, cum sunt îmbrăcămintea adecvată acestui eveniment (cf. *Matei* 22: 11-12[15]) sau inelul (cf. *Luca* 15: 22). Astfel, *haina de nuntă* prefigurează, în sens pozitiv, comorile cereşti, virtuţile, candoarea, inocenţa, curăţia interioară cu care trebuie să fie împodobiţi cei ce au trecut printr-o transformare autentică şi aspiră să ajungă în Cer, împreună cu sfinţii lui Dumnezeu: „Treci peste anii viitori, / Iisuse Drag, şi vină, / ne du mai sus, mai sus de zori, / spre Ţara de Lumină; / şi-n clipa când **ni-i cununa** / cu-a Slavei Tale Taine, / schimbaţi, ca Tine vom purta / **a' Păcii albe haine**." (CCm 15, *De dorul Tău, Iisus Iubit*); „Să-mi iau **haina cea de aur** / pentru prânzul invitat, / – Cerule, începe-ţi **Nunta**, / iată ultimul intrat!" (CUrm 7, *Să-mi iau harfa cea de aur*); „Iisuse, când din nou gândim / la Slava viitoare, / Te preamărim – şi ne silim / spre-o tot mai naltă stare. / Nu numai în al Tău lăcaş, / ci vrem să-Ţi fim *la masă*, / nu numai ***haina* de nuntaş**, / ci **harul *de Mireasă***, / *Te preamărim, Te preamărim,* / *Iisus,* ***a Ta Mireasă!***" (CVeşn 49, *Iisuse, când din nou*); „Va fi frumos cu Tine, / Iisus, în veci şi-n veci! / Ce fericiţi vom merge / pe-a Cerului poteci, / ce-mbrăţişat vei face / al nostru viitor, / **veşmântul Nunţii noastre** / **ce in strălucitor** / – *Iisus, Iisus, tot dulce* / *e-al nostru viitor!*" (CVeşn 108, *Ce bine e cu Tine*); „Mai cântaţi pe Duhul / Cel Preasfânt de Sus, / Care de la Tatăl / ni L-a dat Iisus; / El ne-mbracă viaţa / **în veşmânt frumos** / **pentru Sărbătoarea** / **Nunţii lui Hristos**." (CViit 19, *Mai cântaţi o dată*). Iubirea însăşi se converteşte în cel mai potrivit și mai pur veşmânt pentru acest moment special al speranței și al elevației[16]: „Şi dragostea să-mi fie ca primul strop de mir / din amfora întâiei fecioare înţelepte, / **ca mantia de Nuntă**, **ca inul de Ofir** / – şi sufletul meu astfel, Iisuse, să Te-aştepte!" (CÎnv 147, *Cântarea mea să fie*). De remarcat, în atari pasaje, faptul că înfățișarea hainei de nuntă echivalează cu sugestia albului imaculat, dar şi cu strălucirea incandescentă, generată de intervenţia graţiei divine, drept care primirea unui asemenea veşmânt înnoitor, adecvat pentru clipa intrării în Patria Cerească (alături de creaţia nemuritoare, inspirată de Sus), devine o raţiune certă a rugăciunii stăruitoare: „O, cerul meu cel tânăr, dă-mi **haina de lumină** / cu care să m-apropii învrednicit de Soare / şi slobodă intrare pe Poarta ta divină, / şi harfa cea de aur – spre veşnica-ţi cântare! // [...] // Ce n-a-nţeles pământul, ce nu putea-nţelege, / slăveşte tu, cum lumea nici nu putea să ştie, / ce-a stat ascuns de lume, oprit de-ngusta-i lege, / înalţă tu, cinstindu-i **eterna cununie**!" (CVeşn 218, *O, cerul meu cel tânăr!*); „O, **Mire Drag**, de când mi-ntind / spre Ţărmu-acesta gândul / şi cât doresc să mă desprind / de toate, cuprinzându-l! / – Ajută-mi să-l ating având / **veşmântul cel de soare** / şi să mă-ntâmpini ascultând / Cântarea-mi Viitoare..." (CE 184, *O, iată Ţărmul Fericit*).

[15] Trimiterile la textele biblice din lucrarea noastră conţin titlul cărţii respective, urmat de numărul capitolului şi al versetului / al versetelor la care se face referire.

[16] Vezi Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III (editori), *op. cit.*, p. 422-423, s.v. *in*.

„În orice iubire dintre iubit şi iubită se oferă un simbol sau un semn pentru garantarea unirii lor. Dacă în planul uman inelul şi legământul sunt modurile prin care se garantează iubirea dintre mire şi mireasă, în planul iubirii creştine semnul cel mai evident al iubirii sau unirii dintre cei doi este dat de prezenţa celui iubit. În planul mistic e vorba de o superioritate evidentă pentru că se trece de la simbol la realitate."[17]. Prin urmare, haina de nuntă trimite la ideea înnoirii interioare, implicit asumate cu luciditate, în vederea pregătirii pentru marea zi a cununiei cu Hristos, promise tuturor celor ce nu au abandonat lupta, ci au învins, prin El, ispitele din afară sau pe cele ale sinelui: „Cântările-mi vor ţine locul / la masa dragostei cu voi / şi ne-ntâlnim când veţi întoarce / prin câte-o lacrimă napoi. // Mă duc să-mi iau o harfă nouă / şi-o altă carte cu cântări, / şi-**un alt veşmânt de cununie** / spre Ziua dulcii Aşteptări. // Am să mă-ntorc când tot pământul / de grâul sfânt va fi-nverzit / şi cerul nou va fi-**n veşmântul** / **Ospăţului Sărbătorit**." (CBir 89, *Mă duc să dorm puţin...*); „Crin fii, dar, cu dulce rouă / şi cu raze-mpodobit, / ca **la Nunta cea mai Nouă** / să-nsoţeşti pe Cel Iubit. // Dar fii crin chiar dacă-o vreme / trebuie să stai în spini, / ştie Cel ce-o să te cheme / printre oaspeţii divini. // Fii crin, dar, miresme sfinte, / proaspete şi dulci purtând, / – **ale Mirelui veşminte** / ai să-mpodobeşti curând. // Crin dar fii – şi strălucită / slavă lângă Soare ai, / taina ta nedespărţită / unică va trece-n rai." (CE 21, *Dar fii crin*).

Ipostaza de element indispensabil acestei nunţi a veşmântului (în concordanţă cu textele evanghelice) este complet conştientizată în ceasurile de căinţă ale eului liric, în îndemnurile adresate în stil paremiologic sau în exclamaţiile ori în interogaţiile cu caracter meditativ, ce vin să ilustreze insistent anularea oricărei posibilităţi de a intra la nuntă a celor surprinși a fi fost infideli Creatorului, supuși atracțiilor şi uşurătăţii lumii, lipsiţi de o veritabilă schimbare lăuntrică: „O, de-aş fi crezut, Iisuse, / cu adevărat că vii, / cum Ţi-aş fi ieşit nainte, / ca la Sfintele Florii, / cum aş fi-mbrăcat **veşmântul** / **sfintei Tale cununii** / – o, de-aş fi crezut, Iisuse, / cu adevărat că vii!" (CVeşn 146, *Dac-aş fi crezut!*); „O, dac-ai mai putea lupta / un an, o zi, o dată, / ca să-ţi păstrezi iubirea ta / frumoasă şi curată, / ca să-ţi păzeşti acel dar sfânt / al vieţii fără vină, / **cu ce strălucitor veşmânt** / **te-ai cununa**-n lumină!..." (CCnţ 84, *Atâţia ani...*); „Cum ai intrat **în Nunta Sfântă** / **tu, cel fără veşmânt 'noit**? / Curând te va-ntreba Stăpânul / şi-ai să muţeşti înmărmurit." (CViit 173, *Cum ai intrat aici?*); „Ce loc frumos şi tu aveai / **la masa nunţii sfinte**, / când te-aşteptau să intri-n rai / **a cerului veşminte**! / Câţi îngeri stau atunci cântând, / să-ţi iasă înainte, / dar toate le-ai pierdut, căutând / al lumii blid de linte!... // Ce sân ceresc te-ar fi primit, / dacă-ntorceai odată, / cu ce sărut te-ar fi sfinţit / Preafericitul Tată, / dar cât de-adânc te-ai despărţit / de Casa minunată / unde-ai fi fost sărbătorit / **cu-o nuntă necurmată**..." (EP 18, *Ce loc frumos*).

În unele versuri, simbolistica de inspiraţie biblică a veşmântului de cununie se asociază cu aceea a *inelului*, cele două elemente fiind indisolubil legate de ataşamentul statornic faţă de chemarea Duhului Sfânt, de invitația stăruitoare la eliberare sufletească: „De ce rămâi departe când drumul ţi-e deschis, / de ce-ntorc fără tine câţi soli ţi s-au trimis? / De ce nu-mbraci **veşmântul de nuntă dăruit**, / de ce nu iei **inelul cel scump, făgăduit**?" (CDr 9, *De ce rămâi departe?*), de acceptarea jertfei lui Hristos ca singură soluţie izbăvitoare din întunericul morții şi ca mijloc de a accede în dimensiunea eternităţii: „Şi totuşi Tu, Iisuse, eşti Cel ce m-ai salvat, / prin Cruce, din pierzare, din moarte şi păcat, / în Templul Veşniciei cu Tine m-ai luat, / **cu cea mai albă haină de har** m-ai îmbrăcat, / **inelul Tău de aur** în deget mi-ai schimbat, / picioarele-**n sandale cereşti** mi-ai încălţat, / şi Ceru-n sărbătoare întreg l-ai adunat / în clipa când alături de Tine m-ai legat. // De-atunci, pe veşnicie, **cu Tine-s cununat** / şi nu doresc, Iisuse, un loc mai

[17] Cornel Toma, *op. cit.*, p. 275.

minunat / decât să-Ţi fiu în totul urmaş adevărat / şi-ascultător statornic pe drumul Tău curat, / oricât ar fi pe lume cu plâns împreunat, / căci nu-i mai mare slavă decât să fi-ndurat / ocara Ta alături, răbdând nevinovat, / adeverind cu sânge că nu Te-am înşelat." (CCm 77, *Cu cine să Te-asemăn?*). Iată cum semnificaţiile acestor elemente sunt „decodabile" în următorul poem care reflectă începutul unei împărtăşiri (în cadrele dragostei adevărate, unice) a făgăduinţelor sacre dintre Dumnezeu şi poporul Său (văzut ca unitate, dar şi ca individualităţi), în termenii unei logodne (cf. *Osea* 2: 21-22): „Atunci când ne predăm deplin / în slujba lui Hristos, / ne vom primi prin har divin / **veşmântul luminos** / **şi-ncălţământul cel sublim,** / **şi-al dragostei inel** / şi fericiţi ne-nvrednicim / **să ne unim cu El**. // **Logodna noastră-n Duhul Sfânt** / se face-atunci ca-n rai, / schimbaţi prin sfântul legământ, / primim alt chip şi grai, / ne altoim în Trup divin / şi-n Sânge cu Hristos, / spre rodul Lui tot mai deplin, / mai dulce şi frumos. // ... O, dacă-am fost 'noiţi prin Har, / născuţi din Dumnezeu, / atunci, iubind fără hotar, / ne-am înălţa mereu / şi, inspiraţi de Duhul Sfânt, / ne-am transforma nespus, / pân' am ajunge-mpreunând / **cununa** cu Iisus." (EP 46, *Întâi să fim*).

Altfel spus, inelul rămâne „pecetea darului Duhului Sfânt" pe treapta cea mai înaltă a desăvârşirii, semnul unirii definitive dintre om și Divinitate, arhetipul călăuzirii providenţiale şi al protecţiei asupra destinului discipolilor Săi de pretutindeni şi de totdeauna, în dorinţa atotputernică de a-i salva de sub imperiul limitelor impuse de natura lor pământească şi „de a-i repune în drepturile moştenirii lor cereşti"[18], reflex al devotamentului, al promisiunii de a rămâne în credinţă fără sfârşit, în slujire statornică şi în dragoste nemuritoare: „... Sus la picioarele Iubirii / de lângă care-ntâi ne-am smult, / ne vom lăsa sosind Acasă / ca de departe, de demult... // Şi-n Mâna Celui Drag vom pune / tot ce-am putut păstra din vis: / **inelul logodirii noastre** / ce ni l-a dat când ne-a trimis." (CCm 171, *Se va desface-odată*); „Nu-mi da spadă mare, / nici armură grea, / eu nu sunt în stare, / Doamne,-a le purta, / ci îmi dăruieşte / **scumpul Tău inel**, / mi se potriveşte / numai singur el." (CÎnv 153, *Eu Ţi-s umbra mică*), inclusiv în cadrele necesarei căinţe: „O, dragoste zdrobită ce mă primeşti acasă / acum, când vin din ţara unde-am plecat nebun, / nu merit nici **inelul**, nici locul de la masă, / nu, Doamne, că doar plânsul mai este-n mine bun!" (CBir 72, *O, dragoste zdrobită*).

Concluzionând, se poate afirma că poezia lui Traian Dorz e, prin excelenţă, un imn special consacrat înaltei taine a unirii (paradoxale a) divinului cu umanul, a infinitului cu finitul, în atmosfera iubirii curate, excepționale şi, prin aceasta, inepuizabile şi inconfundabile – reflex al unei concepţii profund teologice şi mistice despre trăirea în Hristos. Poemele invită la conturarea unei imagini a ființei conduse, ca o mireasă, spre însoţirea netrupească, imaterială, cu El, sub auspiciile unui veritabil mister al dragostei dintre creaţie şi Creator, prin intermediul căreia sufletul – aflat în epectază, care se referă la „nesfârşitul «urcuş duhovnicesc» al omului către infinitatea lui Dumnezeu"[19] – are posibilitatea de a atinge treapta cea mai înaltă a desăvârşirii. Iubirea înseamnă deci mai mult decât o stare, un sentiment sau o virtute, e negrăitul mister, transcendentul în stare pură, fără de care, în procesul de restaurare sufletească (mergând până la asemănarea cu Hristos – scop şi împlinire a creaţiei), ţelul cel mai înalt al îndumnezeirii nu ar fi posibil[20]; el „se realizează printr-o hristificare permanentă, printr-o schimbare ontologică a

[18] Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III (editori), *op. cit.*, p. 424, s.v. *inel*.
[19] Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, p. 190.
[20] Vezi *Nota editorului*, în * * *, *Cuvânt despre liniște. Scrieri ziditoare despre lucrarea mântuitoare*. Traducerea textelor: Pr. Gheorghe Tilea, Pr. Grigorie Teodorescu, Ilie Iliescu, Pr. Mihai Vladimirescu, Gherontie Cruceada, Radu Duma. Ediţie îngrijită, note şi comentarii: Radu Duma, Bucureşti, Editura Herald, 2002, p. 5-6.

omului."[21]. Sigur că, pe lângă nuanţele variate în care este valorificat motivul liric al nunţii, de o densitate metaforică uluitoare (datorată integrării elementelor lexicale din acest câmp semantic în asocieri inedite, cu valenţe simbolice), impresionează expresia cea mai adâncă a experienţelor ilustrate în versuri, sublimarea lor, legătura de o intimitate copleşitoare a eului auctorial cu Divinitatea (Care e parte din fiinţa lui), comuniunea reciprocă ce dă viaţă, sens, frumuseţe, lumină, infinitate, revelaţie.

Surse

CBir = Dorz, Traian, *Cântarea Biruinţei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.
CCm = Dorz, Traian, *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.
CCnț = Dorz, Traian, *Cântările Căinţei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2008.
CDr = Dorz, Traian, *Cântări de Drum*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2006.
CE = Dorz, Traian, *Cântările Eterne*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2008.
CÎnv = Dorz, Traian, *Cântarea Învierii*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.
CNem = Dorz, Traian, *Cântări Nemuritoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.
CNoi = Dorz, Traian, *Cântări Noi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2008.
CUrm = Dorz, Traian, *Cântările din Urmă*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.
CVeșn = Dorz, Traian, *Cântarea Veşniciei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.
CViit = Dorz, Traian, *Cântarea Viitoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2008.
Dorz, Traian, *Eterna Iubire. Scurte cugetări duhovniceşti*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.
Dorz, Traian, *Prietenul tinereţii mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2009.
EP = Dorz, Traian, *Eternele poeme*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2010.
Laţcu-Teodosia, Zorica, *Poezii*, ediţia a doua. Cuvânt-înainte de arhimandrit Teofil Părăian. Ediţie îngrijită şi postfaţă de Cornel Toma, Bucureşti, Editura Sophia, 2008.
LNS = Dorz, Traian, *Locurile noastre sfinte*, ediţia a II-a, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2010.
O = Dorz, Traian, *Osana, Osana*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2005.

Bibliografie

* * *, *Cuvânt despre linişte. Scrieri ziditoare despre lucrarea mântuitoare*. Traducerea textelor: Pr. Gheorghe Tilea, Pr. Grigorie Teodorescu, Ilie Iliescu, Pr. Mihai Vladimirescu, Gherontie Cruceada, Radu Duma. Ediţie îngrijită, note şi comentarii: Radu Duma, Bucureşti, Editura Herald, 2002.

Aga, Victor, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a, Timişoara, Editura „Învierea", 2005.

Biedermann, Hans, *Dicţionar de simboluri*, vol. I. Traducere din limba germană de Dana Petrache, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2002.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, volumul 1, *A – D*; volumul 3, *P – Z*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

Evdokimov, Paul, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*. Traducere, prefaţă şi note: Teodor Baconsky, Bucureşti, Editura Anastasia, [f.a.].

[21] Cornel Toma, *op. cit.*, p. 271.

Evdokimov, Paul, *Taina iubirii. Sfinţenia unirii conjugale în lumina tradiţiei ortodoxe*, ediţia a II-a revăzută. Traducerea: Gabriela Moldoveanu, Bucureşti, Asociaţia filantropică medicală creştină Christiana, 1999.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura „Învierea", 2007.

Evseev, Ivan, *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste şi ceremonialul de nuntă*, Timişoara, Editura Facla, 1987.

Ruşti, Doina, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2002.

Ryken, Leland, Wilhoit, James C., Longman III, Tremper (editori), *Dicţionar de imagini şi simboluri biblice*, Oradea, Casa Cărţii, 2011.

van Ruusbroec, Jan, *Podoaba nunții spirituale sau Întâlnirea interioară cu Cristos*. Traducere din olandeza veche de Emil Iorga, București, Editura Humanitas, 1995.

TINCUȚA, COUGHT IN IDEALISM

Andreea Petre
Assist., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Tincuta, a feminine character of the 19th's end, belongs to those "favourite personages" that appeals Duiliu Zamfirescu' literary interest.
The times lived by the character are far from the patriarhal harmony, presented in "Life at the countryside". The heroine overwhelmed by the dominant universe of upstartness and the land agents' rudeness has not only any vitality of the slaviciene feminine characters, but also the adaptability of the caragialiene'ones.
The writer's solution is to restrain Tincuta in idealism and angelism, fact that shows an involution related to the reprezentation of literary feminism.

Keywords: feminism, times, idealism, angelism

Sans aucune doute, entre l'image complète et sûre de Saşa et celle de Tincuța il y a une evidente difference. Premièrement, Tincuța apparît dans **La vie à la campagne** comme une très belle adolescente,plutôt capricieuse, gâtée par ses parents. Dans ces conditions, la jeunesse de Tincuța est differente , plus tranquille que la jeunesse de Sasa qui connaisse très bien les soucis de la vie. Son père,Conu Dinu, lui adore et ne peut pas accepter une liason entre sa fille et Scatiu, un homme bien connu par son comportement grossier. Quand la mère de Scatiu sugèrre à Dinu un possible mariage entre Scatiu et Tincuța, Conu Dinu fait semblant qu'il ne comprend pas, mais après le depart de Scatiu, il a donné libre cours à sa colère:

''Ouvrez les portes pour faire sortir l'odeur des malotrus! Voilà qui ose demander ma fille en mariage. Moi, donner ma fille à de pareilles gens ? Seulement si Dieu me fasse perdre la tête! Des rustres!..."[Duiliu Zamfirescu,1993,45]

En ce qui concerne le mariage de Tincuța il semble que l'existence de la fille s'écoule harmonieusement. Mais la réalité sera differente.

La vie de Saşa était étroitement liée à une période tranquille, où un contremaître comme Scatiu ne pouvait pas passer la barrière invisible qui sépare les classes sociales. Quand Scatiu est apparu, personne ne s'en est inquiété, mais les temps changent.

Si Saşa accepte le progress et essaie s'adapter aux chagements, Dinu Murguleț est trop conservateur et fataliste. Cette immobilité lui coûtera chère: le sacriffice de sa fille.

On peut observer une absence narrative dans le texte en ce qui concerne Tincuța. Elle vit un amour de jeunesse avec Mihai dans **La vie à la campagne** et quelques années plus tard, dans le roman suivant, **Tincuța,** on peut retrouver le même personnage, devenu la femme de Scatiu, étouffée par la goujaterie de son mari ou par la vie provinciale vecue dans une petite ville. En même temps, les larmes , les caprices, la maladie d'un vieil père, presque captif dans la maison de son gendre, répresentent des vrais motifs pour le malheur de Tincuța.

Sur ce changement, le narrateur donne une explication fondée sur la superficialité et sur les caprices de Tincța. Mais on doit préciser que dans les nouvelles et aussi dans les romans de l'écrivain apparît un affaiblissement de l'image de l'homme: père ou mari.

Dans le roman **La vie à la campagne**, Tincuța et Mihai, deux jeunes, vivent une très timide histoire d'amour. Pendant l'automne, en attendant son départ aux études, Mihai fait des promesses à Tincuța pour leur avenir. La fille attends de sa part une initiative de séduction, mais cette attitude pose l'accent sur les valeurs belliqueuses comme l'agresivité, le courage, la témérité. Cependant, étonnamment, Mihai préfère élever la fille sur un haut piédestal pour l'idéaliser:

„ Tincuța lui parraît si douce! Au moment quand il prennait la main de la fille dans sa main, il sentait le désir de la caresser et embrasser comme si la main était une chose sacrée. Il était si hereux s'il pourrait s'égarer avec elle dans un monde perdu au milieu de l'océan, ou dans l'air, n'importe où, dans une étoile, où on ne s'entend rien du côté de la terre…"[Duiliu Zamfirescu, 1993,45]

Tincuța n'aime pas une telle vision, trop rêveuse et oppose un amour compliqué, énigmatique qui se consomme ici, sur la terre, par des larmes, bisous et caprices:

„-Tu dois me parler sincerèment si tu as le courage de me tirer dessus[…]

- Ça depend...

-En quel sens:ça depend...

- Mais oui…si tu étais une cane ou une oie sauvage, je tirerais.

- Merci, répondit-elle, vraiment boulversée, et dans un instant elle prit rapidement distance de lui:tantôt j'étais une poulette, maintenant je suis une cane…ou une oie![…]

Dans les profondeurs de son cœur, la jeune fille souffrait et cette bizarre question contenait un intense besoin de pleurer ou de lui provoquer la souffrance ou de le baiser".[Duiliu Zamfirescu,1993,95]

Après le départ de Mihai, la fille passe la période de se faire rémarquer dans la societé. Le changement de Mihai, caracteristique pour son âge n'est pas approuvé par la fille, qui constate que le garçon „gardait une grâce spécifique pour les adolescents instruit parmi des femmes"[Duiliu Zamfirescu,1993,97].

D'un autre côté, Tincuța lit frénetiquement la littérature sentimentale qui, évidemment, signifie une très forte influence sur les rêves de mariage et d'amour d'une jeune fille comme elle:

„….elle se forgeait un dangereux monde d'illusions en lisant d'une manière passionnée des romans fantastiques où elle sautait beaucoups de pages de description, parce que seulement l'amour l'interessait vraiment"[Duiliu Zamfirescu,1993,177]

Dans la recherche de l'idéal masculin, qui pose l'accent sur la virillité, la fille ne comprends pas l'attitude de Mihai:

„Il était presque devenu un homme, à une forte voix, la moustache bien visible, mais en même temps, il s'adressait encore à Saşa avec <<maman>>, il avait de la grâceet tant de mesure en tout"[Duiliu Zamfirescu,1993,178.

D'un autre côté, madame Sofița, la mère de Tincuța, pressentit sa morte et fait des pressions, en exigeant à sa fille de se marier plus vite avec Tănase Scatiu. Elle encourage la présence de Scatiu auprès leur famille. Cette attitude affaiblit la résistence du père, Dinu Murguleț et même celle de Tincuța.

On observe une chose apparue aussi dans les nouvelles de l'écrivain: la protection materne réussit à suprimmer la volonté de la fille qui accepte, finalment, de se marier avec Tănase Scatiu, un mariage propice pour les rêves de la fille, qui s'imagine qu'elle sera épouse dans la ville, une veritable maîtresse d'une riche maison. C'est une sollution qui nous retourne vers les féminitées décrites dans les romans de Kogălniceanu. D'ailleurs, on peut comparer les lignes discrètes, mais réalistes du personnage Saşa et la construction de Tincuța et

immédiatement “on constate un glissement vers un thésisme” qui conduit, d’une manière significative, vers un sacrifice littéraire du personnage qui se rémarque premièrement par bovarisme et, finalment, la femme est atteinte par la maladie du siècle: la tuberculose. Voilà, donc, un personage intégralement romantique![Mihai Gafița,1973,57]

Dans **L’histoire des enfers** Geoges Minois soulignait que le mariage est l’enfer terrestre que l’individu doit le vivre pour expier une culpabilité du passé[Geoges Minois,1998,128]. Dans ce cas, la culpabilitéde Tincuța est la folie passagère de l’âge.

Le martyre est totale parce que toutes les sources de protéctions disparaissent: la mère meurt même après le mariage et le père, Dinu, impuissant et égoiste, il est très loin de l’image du personnage présentée dans **La vie à la campagne**, un père douce, sage, qui a béni le mariage entre Sașa et Matei. D’ailleurs, d’une manière inexplicable, on ne retrouve pas ces personnages dans le second volume, **Tincuța**, parce que, en utilisant les termes de Nicolae Manolescu, ”n’importe quel personage, poursuivi pendant une longue période, se brise.”[Nicolae Manolescu,1980,176]

Comme toutes les autres figures féminines du siècle,Tincuţa arrivera dans la cage dorée du mariage. Ni la maternité, valeure sacrée pour les féminitées romantiques, ne peut pas la sauver. Isolée dans une terne ville de la province, Tincuța fera l’objet d’un feu croisé: d’un côté il y a Scatiu, son mari, un complexé humilié par sa condition sociale inférieure à celle de son épouse. Il cherche toujours à offenser, à blesser sa femme et ne perd aucune occasion de l’incriminer pour son sang noble. En effet, Scatiu, un vitaliste, un débrouillard, lui il sait que seulement en accusant sa femme peut dominer la situation. Et Tincuța est tout à fait differente, par comparaison à Sașa, qui est forte et armonieuse. Non, Tincuța, elle préfère pleurer, être résignée, une victime du destin. Elle ne riposte pas, n’essaie même affronter la vie.

On déduit que, dans ce roman, la faiblesse du père, elle n’est pas fortuite. Dinu Murguleţ est une épave humaine, il ne peut pas appuyer Tincuța. Au contraire, il est un pleurnicheur, égoïste qui fait de la peine à sa fille. Le refuge de la jeune femme ne provient pas de la maternité, mais, comme on a déjà souligné, il réprésente les lectures qui intensfient le bovarisme et restaurent, d’une manière imaginaire, les ponts cassés avec Mihai, même si, parfois, elle n’est pas sûre que le sentiment pour Mihai est même l’amour:

„Elle l’aimait?Il s’agissait de l’amour. Elle ne savait pas, mais elle seulement sentait que ses yeux lui cherchaient dans l’obscurité, par la lumière, proche ou loin, partout et qu’un désir accablante de l’embrasser comme s’il était un enfant, de le réchauffer, de lui faire du bien, comme une hirondelle à son poussin, toutes ces pensées tourmentaient son âme.”[Duiliu Zamfirescu,1993,179]

Tincuța, comme presque tous les personnages de l’écrivain, elle préfère l’idéal pour supporter plus facilement la réalité. Elle projet cet idéal dans un mystérieux univers imaginaire, dont Mihai est le centre.. C’est une zone compensatoire qui lui offre le soutien dans ce mariage malhereux.

Au moment où elle entend que l’honneur et la fortune de Mihai pourraient mettre en péril, la femme actionne et l’aide Mihai, avec beaucoup de courage. C’est un geste testamentaire.

La dernière rencontre entre Tincuța et Mihai, chez elle, pose la femme dans la situation d’être humiliée par Scatiu. En fait, même si Mihai lui defend, son geste approfondit la rupture irrécupérable d’entre eux. Ainsi la tentation de la mort représente pour Tincuța une sollution salvatrice parce que l’intervention brutale de Scatiu détruit l’univers imaginaire dominé par l’image de Mihai, une image transformée, fabriquée par la rêverie de la femme qui croyait qu’elle savait tout ce que Mihai pensait, faisait, sentait. Mais la réalité pose Mihai devant le couple:

Scatiu, un goujat, un homme grossier, dépourvu de caractère et Mihai comprend qui est vraiment le mari de Tincuța. La femme ne peut pas se mentir encore et ici c'est le moment où la mort intervient comme une sauvegarde d'un cercle fermé. Maintenant, après l'humiliation vecue, Tincuța ne peut plus regarder en face Mihai et, en plus, elle ne peut pas le projeter dans son monde imaginaire où elle ètait libre et Scatiu n'existait pas du tout. Ni sa petite fille ne l'aide parce que la maternité pour Tincuța ne signifie pas la même chose que pour Persida ou, même pour Sașa. Elle ne néglige pas son enfant, mais elle ne le voit comme un sauveteur, comme un refuge parce que le rêve d'amour pour Mihai est plus intense que l'amour pour l'enfant. Mihai est le seul qui peut la faire revenir, d'une manière imaginaire, dans le passé de l'adolescence, à leur promenade sur le lac. Là-bas, tournée vers elle, Tincuța choisit le vrai homme pour elle. C'est l'inconscient jeu de l'âme qui dure tant que la femme peut controler la distance entre l'imaginaire et la réalité. Quand la réalité detruit le jeu, la mort est vue comme une chose necessaire et normale:

„ Que sera mieux de mourir! Mourir naturellement, mais vite pour cesser à souffrir."[Duiliu Zamfirescu,1993,214]

Accablée par la goujaterie de Scatiu, dévorée par l'amour pour Mihai, Tincuța s'éteint discrètement, en silence, d'une morte naturelle, comme elle voulait.

Cette sollution littéraire inclut Tincuța parmi les personnages féminines romantiques, séraphiques, analysés dans les romans de Bolintineanu et les figures féminines de la poèsie d'Alecsandri.

Malhereusement, le choix de Duiliu Zamfirescu, qui idéalise le personage en le purifiant, répresente une solution thèsiste qui culpabilise Scatiu mais coûte la construction littéraire du roman **Tincuța** et, par consequence, du personnage féminin.

Bibliographie littéraire:

ZAMFIRESCU, Duiliu – **Nuvele**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988.

ZAMFIRESCU, Duiliu – **Comăneştenii**, Ed. Mondero, Bucureşti, 1993.

Dictionnaires critiques:

Dicţionar analitic de opera literare româneşti, vol. I-III, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj Napoca, coordonator , Ion Pop.

Dicţionarul esenţial al scriitorilor români, Ed. Albatros, Bucureşti, 2000, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu

Bibliographie critique :

*** - **Duiliu Zamfirescu interpretat de …**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976

ARIÈS, Philippe şi DUBY, Georges – **Istoria vieţii private, vol. VII-VIII**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1997

BOCK, Gisela – **Femeia în istoria Europei**, Ed. Polirom, Iaşi, 2002.

BOLOGNE, Jean Claude – **Histoire du mariage en Occident**, Ed. Jean Claude Lattes, 1995

CIUPALĂ, Alin – **Femeia în societatea românească a secolului al XIX- lea,** Ed. Meridiane, Bucureşti, 2003.

CORNEA, Paul – **Itinerar printre clasici**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984.

GAFIŢA, Mihai – **Duiliu Zamfirescu**, Ed. Albatros, Bucureşti, 1973 LIPOVETSKY, Gilles – **A treia femeie,** Editura Univers, Bucureşti, 2000.

MANOLESCU, Nicolae – **Arca lui Noe (eseu despre romanul românesc) vol I**, Ed. Minerva, Buc, 1980.

MANOLESCU, Nicolae – **Duiliu Zamfirescu,** Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

MANOLESCU, Nicolae – **Istoria critică a literaturii române**, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

FORENSICS RATHER THAN JUSTICE: THE QUIRKE SERIES VERSUS THE CLASSIC DETECTIVE NOVEL

Roxana Elena Doncu
Assist. Lecturer, PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: While the classic detective novel is a genre of order and rationality, whose hero (the detective) is invested with powers of reasoning of a higher order which help him/her bring back the temporary chaos of evil to a stable state, the universe of the Quirke series is the universe of Heisenberg's uncertainty principle and of Einstein's relativity, the universe of quantum laws and blurred demarcation lines. The detective's job, in this newly refashioned universe, is no longer to restore the previous equilibrium by doing justice, as the very idea of equilibrium becomes obsolete. The detective's job (at least this is what the Quirke series propose) becomes more akin to that of a forensic specialist: to investigate the traces of the crime in order to find out an uncertain truth that offers a semblance of stability.

Keywords: the classic detective novel, the noir detective, postmodernism, subversion

Forensic medicine, everybody would agree, is not a nice speciality to choose. Darkness, depression and death are the companions of the forensic specialist, a doctor who, instead of healing and attending to the living, spends his days cutting up the dead. There is a certain aura of mystery and dread surrounding the pathologist, and most often they appear as eccentric characters to the public. When choosing Quirke, a consultant pathologist and head of the pathology department of the Holy Family hospital, as his main character for a crime series, Benjamin Black had undoubtedly all these in mind.

Benjamin Black is the pen name of John Banville, the most acclaimed and successful Irish writer today, a winner of the Booker Prize in 2005 for his novel *The Sea* and a contender for the Nobel Prize in Literature. Confessing that the Quirke series came from „the dark recesses of his Irish soul", Black admitted that the genre of the roman noir allowed him to make sense of much of his unhappy and troubled past. Set in Dublin in the 1950s, the Quirke novels paint the picture of a closed society run by a mob-like elite, in the grip of a strong Catholic tradition, whose best men are like Quirke, self-tormenting and self-destructive.

Quirke's career as an amateur detective starts at the St. John's Hospital Morgue, where one late night he discovers his brother Malachy Griffin (a consultant obstetrician working at the same hospital) busily writing a file on a dead girl. Intrigued by the verdict of pulmonary embolism, he conducts a post-mortem on the girl himself and finds out that she has died of a massive hemorrhage in childbirth and Malachy has falsified the records of a post partum death. Following a trail of evidence with the stubbornness of man intent on finding out the truth, he stumbles on a gruesome discovery, which he finds hard to acknowledge at first and then to come to terms with. What is so fascinating about the Quirke series is not so much the plot, which appears more or less predictable, especially for the avid detective novel reader, as the eerie atmosphere of the hospital, of Dublin and its streets, suggestive of an oppressive and calamitous

past. In the noir fiction, murder becomes a pretext for exploring the past and the traces it has left in the present. Waking up the next day among the body-bearing trolleys in the morgue, Quirke notices that "the walls of the corridors were matte green and the woodwork and the radiators were thick with many coats of a bilious yellow stuff, glossy and glutinous, less like paint than crusted gruel" (14) Compared with the haziness and oppressiveness of reality, Quirke's work as a pathologist allows him to regain control over his environment. The dissection of a body comes to resemble the logical process of reasoning, and by performing an autopsy, Quirke ritually performs the work of reason itself:

In the harsh, grainy light the cadaver that had been Christine Falls lay on its back, the breast and belly opened wide like a carpet bag and its glistening innards on show. It sometimes seemed to him that he favoured dead bodies over living ones. Yes, he harbored a sort of admiration for cadavers, these wax-skinned, soft, suddenly ceased machines. They were perfected, in their way, no matter how damaged or decayed, and fully as impressive as any ancient marble. […] Yes, he was fascinated by the mute mysteriousness of the dead. Each corpse carries its unique secret – the precise cause of death – a secret that it was his task to uncover. For him, the spark of death was fully as vital as the spark of life. (36)

Quirke the eccentric pathologist prefers the cadaver to the living person, as the cadaver is just the perfect machinery without the further complication of a soul, mind or psyche. Finding the cause of death is detective work of another sort, and when Quirke decides to take upon himself the role of investigator into the causes of Christine's death, he looks upon his job as an extension of pathology into ordinary life. Yet ordinary life is not a perfect machine, and the pure rationality that he applies so successfully ("Christine Falls was quick to give up her poor secret") in dissection does not serve him well when delving into the psychological abysses of the potential murderers.

The conflict between the rational and the irrational/meta-rational is one of the basic premises of the detective novel. The classic detective novel is a genre of order and rationality, whose hero (the detective) is invested with powers of reasoning of a higher order which help him/her bring back the temporary chaos of evil to a stable state. As P.D. James remarked, "Detective stories help reassure us in the belief that the universe, underneath it all, is rational. They're small celebrations of order and reason in an increasingly disordered world." (qtd. in Kinsman, 22) The detective fiction of Agatha Christie best illustrates this case: the endlessly fussy Hercule Poirot with his 'grey cells' and the spinsterish Miss Marple always looking for a chat with strangers have an indomitable respect for justice and the ethics of life: in their view murder constitutes an unforgivable offence both to the society and an unnamed deity, who turns them into instruments of justice, as the title of one of Christie's novels, *Nemesis*, suggests. Although at first sight it seems ridiculous to associate an old frail lady with the image of the Greek goddess of revenge and justice, this is exactly what Miss Marple proves to be in the end. Both she and Hercule Poirot possess the intelligence and the will to solve complex affairs with the only purpose of seeing justice done. Confronted with a murder/theft mystery, a case that is too difficult to solve for the ordinary police, the detective applies his high powers of reasoning, a process Edgar Allan Poe called ratiocination, in order to solve it. The appeal of the classic detective fiction lies in the direct proportion of mystery and the rational ingenuity that is employed to solve it: the final scene, that of the unmasking of the villain, has to be a revelation, but a revelation of an analytical kind, in which the cunning detective lies bare the threads of his complex thinking and the perplexed reader finally finds out who had done it, why or how. The form of the classic detective novel is based on a simple triad, like the classic Greek tragedy: the

initial situation (apparently balanced) which is disturbed by the perpetration of the crime, then followed by the investigation which leads to the unmasking of the villain (the retribution) and thus to a return to normality. Unlike the Greek tragic hero, whose only fault may lie in the hubris he committed unintentionally, the criminal bears full responsibility for his guilt and thus the final moment of revelation takes on the appearance of a fateful act, meant to restore the world to its initial harmony. The detective, as the hero that makes this possible, plays the same role as the gods in ancient tragedy – hence the well-chosen appellation Nemesis for Miss Marple. The triadic structure may account for the universal appeal of detective fiction, yet its ontology and function differ greatly from those of the Greek tragedies. The detective novel is a modern genre which focuses on a central modern value: reason and its triumph. However dark, absurd and incoherent the crime may appear in the eyes of the world, the detective, a true Chevalier de la Raison, will unravel it, thus establishing rationality and order as supreme values.

How do the Quirke series relate to the classic detective novel? In their "Theoretical Approaches to the Genre" of detective fiction, Jerome Delamater and Ruth Prigozy note that "subversion is basic to a postmodern detective." (2) Subversion may be total or partial, and a first analysis shows that subversion in the Quirke series operates on every level: the narrative structure, character construction, and even the ontological presuppositions.

Compared to the usual storyline of a classic detective novel, full of false tracks, false clues, false identifications, misinformation and disinformation, the plot in the Quirke series is extremely simple. The investigator is spared the intense work of ratiocination, as the criminal is not a mastermind of dark intelligence like Dr. Sheppard in *The Murder of Roger Akroyd* or Professor Moriarty, the arch enemy of Sherlock Holmes. In *A Death in Summer*, the murderer of Richard Jewell turns out to be the most likely character, his wife, with whom Quirke has been having an affair. Likewise, the murderer of Deirdre Hunt, a.k.a. Laura Swan in *The Silver Swan*, is her husband, who becomes the suspect as soon as he enters the story with a strange request: that Quirke should not perform a post-mortem on the body of his deceased wife, who is declared dead by accidental drowning at the inquest. In *Elegy for April*, the murderer of April is again somebody from the family, her brother, with whom she had been having an illicit and incestuous affair. The fake post-mortem signed by Malachy Griffin on Christine Falls in the eponymous novel already points in the direction of the criminal/criminals, though here the effect of the revelation is intensified by the large network of officials that are involved in the organization, Judge Griffin, Quirke's adoptive father, being one of the leaders of this mob-like secret brotherhood. The most thrilling plot is perhaps that of *Vengeance*, which opens rather dramatically with the suicide of Victor Delahaye at sea, in front of his rival's son, Davy Clancy. The expectations of the reader, who already sees Davy Clancy as a scapegoat, are thwarted in an ingenious move, halfway through the book Jack Clancy is murdered, his murder mimicking the circumstances of Victor Delahaye's suicide. From here to the criminals, Victor Delahaye's twin sons, there is only a small step, yet the reader is kept in constant doubt by Maggie Delahaye's irrational and erratic conduct after the death of her brother, so that only in the end the part she played in Clancy's murder becomes obvious.

What the novels lose in terms of suspense, however, they gain at the level of character construction. In the classic detective novel, character was somewhat summarily sketched; what mattered most was the identification of possible motives (greed, hatred, jealousy) for the crime, and the identity of characters was 'mapped' according to the opportunity and the motive they had to commit the crime. The character of the detective acquired, throughout the whole series of murder mysteries, a 'poignant' personality, where certain features were made to

stand out, such as the vanity and fussiness of Hercule Poirot, the nosiness of Miss Marple, the fake absent-mindedness of Father Brown, etc. In the noir detective of the Quirke series, the revelation of character brings with it the revelation of the crime. Although, judging by all evidence, the murderer is 'known' to the reader from the very beginning, what one misses is the 'why', which will be revealed through a kind of psychological forensics, carried out throughout the events of the plot. What Quirke is called to perform, besides the opening of the body, is the 'opening up' of the criminal mind, to reveal its workings. This revelation often takes on a gruesome note, as the criminals prove to be people from Quirke's social circle, people he has known for long (like Judge Griffin, his adoptive father) or just for a short period (like Billy Hunt, his former colleague). Since the focus of the Quirke novels is the psychological investigation of the dark recesses of the mind (criminal or otherwise), this explains the slow pace of events, the atmospheric descriptions and the long conversations between the characters. What is subverted as well in the Quirke series is the one way investigative practice of the detective and its unchallenged authority. At the same time that Quirke is conducting his deep psychological studies on the characters involved in a murder, the story turns backs on himself, and because often the crime involves people from his past or his family, the reader is able to conduct his/her own investigation into Quirke's turbulent and unhappy past. As the series progresses, the reader finds out about the post-partum death of his wife, about his love for Sarah, his wife's sister, now married to Malachy, and about Phoebe, his daughter, whom he had given to Sarah and Malachy to raise following the tragic death of his wife. Meditating on the murders and their possible solutions, or analysing prospective criminals' motives, Quirke remains permanently aware of his own not too innocent past. In the Quirke series, the clear boundaries between good and evil are effaced, more porous and more unstable than in the classic detective novel.

One reason for this is a different set of ontological presuppositions; one may say even a different universe. The universe of the classic detective novel is still the Newtonian universe with its stable certainties and unbreakable laws, whose correlative is a moral perspective in which good and evil are differentiated and clearly defined. Both the world and human society function like a mechanism whose workings are interrupted and endangered by the perpetration of a crime. The detective, who is called to solve the (apparently) insoluble mystery of the criminal, is a true hero (in spite of the parodic undertones that his character sometimes acquires), a kind of mythological Gilgamesh who restores the world to its initial harmony by helping justice follow its course. But when Quirke embarks upon finding out the true cause of death of Christine Falls, he does it not because he feels morally responsible towards society, but prompted by his past history (the death of his wife) and his pathologist's *déformation professionnelle*. He wants to find out the truth, not knowing yet that truth in its narrow scientific sense is not wholly applicable to complex human situations. However, it is his determination to arrive at the truth that ensures his success in finding out who lies behind the vast network who organizes the transport of children born out of wedlock to the United States. This discovery will not help him, though, but it will further complicate his life and put him in a position to make difficult moral choices, as the leaders of the clandestine organization (The Knights of St. Patrick) are none other than his adoptive father, Judge Griffin, and his former father-in-law, Josh Crawford. The truth he finds out in the end has little to do with justice, like in the classic detective novel: on the one hand, it is a truth that concerns mostly himself (as he realizes that he was one of those orphans, like Christine Falls' child, forcefully separated from his mother and given away to a Catholic orphanage), and on the other hand his discovery does not lead to the punishment of the criminals. In the Epilogue we find Quirke asking Inspector Hackett to proceed with his investigation of

Judge Griffin, even though the Inspector warns him that "There'll be a lot of dust […] if these particulars pillars of society are brought down." (177) Eventually the Inspector promises only that he will try to do it.

The universe of the Quirke series is definitely not the one of Newtonian immutable laws and sharp differences. It is the universe of Heisenberg's uncertainty principle and Einstein's relativity, the universe of quantum laws and blurred demarcation lines. The detective's job, in this newly refashioned universe, is no longer to restore the previous equilibrium by doing justice, as the very idea of equilibrium becomes obsolete; the detective's job, at least this is what the Quirke series propose, becomes more akin to that of a forensic specialist: to investigate the traces of the crime in order to find out an uncertain truth that offers a semblance of stability. In an uncertain universe, this is, after all, the only sort of order one could aspire to.

Works cited:

Black, Benjamin. *Christine Falls*. New York: Henry Holt and Company, 2006

Delamater, Jerome, Ruth Prigozy. "Theoretical Approaches to the Genre", in *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*, Jerome Delamater and Ruth Prigozy, eds., London: Greenwood Press, 1997, pp.1-3

Kinsman, Margaret. "A Question of Visibility: Paretsky and Chicago", in *Women Times Three: Writers, Detective, Readers*, Kathleen Gregory Klein, ed., Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, pp.15-27

FACETS OF PERSONIFIED LOVE IN ROMANIAN AND ENGLISH POETRY

Anca Nemeș
Assist., PhD Student, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureș

Abstract: This work discusses some of the ways in which the concept of love is personified in the Romanian and English poetry of the 18th and 19th century, focusing on imagined gender. Romanian poets make extensive use of synonymy in order to resolve potential conflicts between grammatical and imagined gender, as well as between grammatical gender and cultural archetype; nevertheless, the correlation between grammatical and imagined gender remains low. On the other hand, English poetry shows both lexical and stylistic consensus, poetic images of love being almost unanimously centred on the ancient Greek image of Eros. In both cultures under discussion, the image of an essentially male personified Eros prevails.

Key words: grammatical gender, imagined gender, love, Eros, personification, genderisation

Tema poetică a iubirii a fost inclusă de către Irina Petraș printre „marile feminine ale limbii române"[1]. În ciuda acestei etichete, și în ciuda faptului că iubirea reprezintă o temă centrală pentru oricare poezie în orice epocă, după cum se va discuta în cele ce urmează, literatura română cunoaște puține personificări ale acestui sentiment care să nu ia o formă masculină.

Creatorii români dau dovadă de o predilecție deosebită pentru sinonimie. Dacă în poezia engleză, multiplele manifestări ale iubirii sunt toate acoperite de marea umbrelă a termenului *love* – în același timp verb și substantiv – , domeniul iubirii este în poezia română segmentat semantic între trei termeni ale căror funcții arareori nu coincid: *iubire, dragoste* și *amor*.

În literatura română, deși termenul *iubire* cunoaște un număr de mențiuni comparabil cu cel al termenului *amor*, se remarcă o suspectă sărăcie a personificărilor celui dintâi. În mod similar, în cazul termenului *dragoste*, frecvența mențiunilor nu se oglindește într-o frecvență a personificărilor, acestea fiind aproape inexistente. Acest lucru se poate datora conflictului dintre arhetipul iubirii antropomorfizate, preluat din culturile antice, și genul gramatical al substantivelor ce denumesc sentimentul. Astfel, deși poeții români tratează tema iubirii cu o frecvență comparabilă cu cea a oricărei alte poezii europene, atunci când se impune personificarea sentimentului, aceștia își vor schimba automat cadrul de conceptualizare, aducând în prim plan termenul *amor*, ca substantiv fie comun, fie propriu, genul gramatical al acestuia fiind concordant cu construirea unei imagini masculine care să se poată înscrie în arhetipul cultural european atât de temeinic însușit. În acest caz, se poate vorbi despre existența unei concordanțe de gen apropiată de maxim, însă acest lucru se realizează indirect, prin substituirea termenilor împământeniți cu unul mai pretențios, dar în măsură a îndeplini funcția conciliantă necesară între lexical și artistic.

În ciuda neconcordanței flagrante între gen gramatical și gen imaginat, poeții englezi tind să adere în mod omogen la convenția de gen imaginat masculină, realizând acest lucru în mod direct, fără a recurge la sinonimie sau substituție. În operele celor 20 cei mai semnificativi poeți

[1] Irina Petraș, *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Casa Cărții de știință, Cluj Napoca, 2002, p. 179

englezi ai secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, s-au identificat mai puțin de 5 mențiuni explicite ale unor termeni alternativi (amor sau eros) în poezia engleză. Aici, dintre cele 745 de personificări identificate, 81 reprezintă și genizări, iar, dintre acestea, o majoritate covârșitoare se înscriu într-o convenție de gen imaginat masculină, în contrast marcat cu genul gramatical al substantivului. Având în vedere că majoritatea alegoriilor prezintă iubirea personificată în ipostaze cu trimitere directă la Eros al culturii antice, se poate vorbi de influența unui puternic factor extralingvistic, cultural, care uneori reușește să depășească în intensitate efectul factorului lexical.

De departe cele mai frecvente reprezentări poetice ale iubirii, în ambele culturi discutate, gravitează în jurul elementelor mitologice de factură antică. În aceste imagini poetice se regăsesc toate aspectele și atribuțiile vechiului zeu grec. În mod surprinzător, dat fiind laconismul imagistic specific poeților români, cea mai detaliată imagine a erosului antropomorfizat se regăsește într-un poem al lui Gheorghe Asachi. Aici se regăsește o mare parte a caracteristicilor simbolice ale erosului de factură antică (identificat cu numele propriu al romanilor, Amor), toate contribuind la conturarea unei întruchipări esențial masculine. Inițial, Amor este plasat în obișnuita relație filială față de Venus (Vinerea la Asachi), de această dată în postura de fiu rătăcitor.

Cercând Vinerea odată pe Amorul fugător,
Zicea: □Dacă oarecine întâlni-va pe Amor,
Vagabond acel e fiu-mi, care umblă-n rătăcire,
Al meu este mic fugarul; cine-mi dă de dânsul știre,
Va lua o sărutare de la Afrodita-n dar,
Iar acel ce mi-l aduce, să aștepte ș-un alt har.

Odată cu lansarea sugestiei voalate a potențialului pericol cauzat de libertatea fiului vagabond, și a promisiunii unei recompense pentru suprimarea acțiunilor păgubitoare ale acestuia, se trece la trasarea unui portret fizic al rebelului, portret care se încadrează în reprezentările mai târzii ale personajului, în sensul că fizicul acestuia cunoaște o oarecare demasculinizare, în favoarea infantilizării, având ca rezultat imaginea stereotipă a îngerului bucălat, arhicunoscută în cultura contemporană. Cu toate acestea, trăsăturile virile ale zeului antic nu sunt obliterate în totalitate, acesta având „ochii sumeți” și fiind iute la mânie, în ciuda faptului că este doar „prunc”.

A lui față nu-i pre albă, ce cam roșă; ochii săi
Sunt sumeți, străbat departe, varsă rază cu scântei.
Mintea-i este șugubeață, vorba-i plină de plăcere,
Alte-n gând și alte zice, rostu-i curge chiar ca miere.
Dar îndată ce să mânie și să-nvită-a lui venin,
De o barbară urgie ș-artifiții este plin.
Niciodată adevărul a lui gură nu răsună,
De-i și prunc, înșală foarte, câte spune e minciună,
Și în miezul jucăriei se arată încruzit.

Același amestec de virilitate și inocență completează portretul zeului-copil, contrastele ivindu-se din fiecare vers: aerul măreț contrastează cu degetele sale delicate și cu utilizarea diminutivului, care la rândul său contrastează cu abilitățile de arcaș. Lipsa de straie poate fi interpretată ca un simbol al inocenței, al transparenței emoționale, însă următorul vers aduce deja în discuție o inimă trufașă.

E bălan la păr, la aer e măreț și înmândrit,

Mici sunt degetele sale și mânuța-i delicată,
Însă-n depărtare-aruncă și împunge-a lui săgeată.
O aruncă-n depărtare, uneori peste Aheron,
Unde-n sânul se înfige a-ncruzitului Pluton.
Nici un strai Amorul poartă, dar secretă și ascunsă
A lui inimă trufașă la toți ochi e nepătrunsă.

Arcul său, deși delicat, este capabil a răspândi efectele jocului iresponsabil al copilului-zeu pe arii extinse. Aglomerarea de epitete duce portretul spre o imagine a unui eros ale cărui efecte sunt devastatoare, beneficiile iubirii fiind pentru ființele umane nimic mai mult decât iluzii ce trebuie evitate cu orice preț. Motivul săgeții otrăvite este unul răspândit la poeții aparținând ambelor culturi.

Un mic arc în mână duce și din micu-acela arc
Nevăzute la vedere mii săgeți tot se descarc.
De pe umăr i s-anină, pe cordele aurite,
Cucura ce este plină de săgeți foart-ascuțite(...)[2]
Gheorghe Asachi - *Amorul fugar*

Pe aceeași linie a zeului-copil se înscrie portretul conturat de Dante Gabriel Rosetti. Avem aici de a face un soi de „portret în portret", deoarece poemul încadrează o scenă în care unei fetițe i se dăruiește imaginea unui mic Cupidon, „făcută din sticlă colorată, în mâini/ Cu o săgeată de metal aurit și o torță". Torța, deși prezentă frecvent în reprezentările zeilor antici, nu este în mod obișnuit asociată lui Eros, fiind mai frecvent întâlnită în mâinile lui Thanatos. Este posibil ca poetul, atribuindu-i și acest simbol cumulat cu arcul, să anticipeze distrugerea iminentă a micii figurine, cu intenția de a sugera un memento al existenței umane limitate, dar și al efemerității sentimentelor de care ființa este capabilă. Deși reprezentarea este în mod clar cea a zeului antic, el nu este numit ca atare, termenul preferat fiind tot Love, scrierea cu majusculă fiind o concesie acordată divinității personajului.

A little image of a flying Love
Made of our coloured glass-ware, in his hands
A dart of gilded metal and a torch.

Fragmentul următor al poemului reprezintă o transpunere în candid a percepției asupra iubirii, ea fiind filtrată prin ochii copilei. Aceasta, fericită de darul primit, „L-a sărutat și pe el, și pe mine, bucuroasă să afle/ De ce sărmanii-i ochi erau legați, de ce aripi/ Și de ce săgeata. Ce știam am spus/ De Venus și Cupidon, - stranii povești vechi." Spusele poetului cu privire la puterea de necombătut a zeului asupra omenirii sunt întâmpinate cu neîncredere: „Și când auzi că el poate stăpâni iubirile/ Bărbaților și femeilor, ea scutură din cap/ Și se miră; și <<Nu, nu>> încă murmura,/ <<Atât de puternic, și el un copil mai mic decât mine!>>". Se dezvăluie aici o etapă a evoluției umane premergătoare celei de cinism precaut observată mai sus, o etapă a inocenței anticipative, bucuroasă să descopere și să exploreze tainele erosului.

And him she kissed and me, and fain would know
Why were his poor eyes blindfold, why the wings
And why the arrow. What I knew I told
Of Venus and of Cupid, — strange old tales.
And when she heard that he could rule the loves

[2] Gheorghe Asachi, *Cântul cignului*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București – Chișinău, 2001, p. 63

Of men and women, still she shook her head
And wondered; and, "Nay, nay," she murmured still,
"So strong, and he a younger child than I! " [3].
Dante Gabriel Rossetti – *A Last Confession*

Și acest portret se compune din elemente contrastante ce suprapun înfățișarea înșelător bonomă a copilului rubicond peste comportamentul aprig, impunător și de temut a vechiului zeu.

Pe aceeași linie a copilului-zeu cu natură duală se înscrie și portretul pajului Cupidon realizat de Eminescu. Pajul – declasat deci din poziția divină – are înfățișarea consacrată: e blond, drăgălaș și dolofan, dând dovadă de comportamentul unui copil răsfățat, imprevizibil.

Pajul Cupidon, vicleanul,
Mult e rău și alintat
Cu copii se hârjonește,
Iar la dame doarme-n pat.

Însă efectul său asupra sufletului uman este mult mai profund decât ar sugera înfățișarea sa inocentă, ființa având rolul de a face tranziția de la era inocenței la cea a experienței erotice

El dă gânduri ne-nțelese
Vrâstei crude și necoapte,
Cu icoane luminoase
O îngână-ntreaga noapte(...)
E sfios ca și copiii,
Dar zâmbirea-i e vicleană;
Dară galeși îi sunt ochii
Ca și ochii de vădană.
(...)
De te rogi frumos de dânsul,
Îndestul e de hain
Vălul alb de peste toate
Să-l înlăture puțin[4].
Mihai Eminescu – *Pajul Cupidon*

O caracteristică frecvent atribuită erosului personificat este orbirea, simbol al aparentei nediscriminări cu care sentimentul erotic stabilește legături neprevăzute între oameni. Un alt eros personificat al lui Eminescu păstrează această caracteristică, acest statut vulnerabil dând o notă de blândețe unui zeu altminteri neîndurător:

Când sună-n viața lumii a miezenopții oră,
Atunci prin ceruri îmblă zâmbind amorul orb,
De îngeri suflete-albe văzându-l se coloră
și ochii lor albaștri privirea lui o sorb[5]*;*
Mihai Eminescu – *Povestea magului călător în stele*

Desigur, atunci când Eros nu primește înfățișarea unui copil, atitudinea sa este mai degrabă cea a unui războinic. De pildă, într-un poem de Masefield, „Iubirea își arboră drapelul

[3] Dante Gabriel Rossetti, *Poems*, ediția a patra, Cambridge University Press, 2013, p. 58
[4] Mihai Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de Perpessicius, cuvânt înainte de Mihai Beniuc, ediția a III-a, Editura pentru literatură, 1963, p. 93
[5] Mihai Eminescu, op. cit., p. 328

însângerat în fața ei/ Și toate trompetele răsunătoare ale iubirii loviră și sunară”[6]. Referințele eminesciene la războiul iubirii sunt de asemenea frecvente. În câteva din *Strigăturile* sale, poetul meditează asupra potențialelor pericole ale iubirii, pericole potențate de conflicte intra-individuale. Importantă este aici referirea la săgeata otrăvită a lui Amor, un motiv des întâlnit în poezie:

Mulți scăpare-am cu viața
Din al dragostei război
Cu dulceața-i nesfârșită,
De nu ne-am lupta în noi.
Tolba dragoste-i de aur,
Dar săgeata-i otrăvită.[7]
Mihai Eminescu - *Strigături*

Tot prin metafora săgeții otrăvite ilustrează și Byron suferințele cauzate de sentimentul suprem. În stil romantic, poetul, în imaginara sa *Traducere a unui cântec de dragoste romaic,* deplânge agonia la care simțirile intense supun ființa umană, agonie pe cât de dificil de suportat, pe atât de mult anticipată: „Fără un prieten să-mi audă chinul,/ Leșin, mor sub lovituri”. Imaginea consacrată a zeului arcaș este tratată cu familiaritate, exprimată cu un ton ce implică faptul că aceasta ar fi arhicunoscută: „Că Iubirea are săgeți, știam bine,/ Dar vai! și eu le găsesc otrăvite.”

Without one friend to hear my woe,
I faint, I die beneath the blow.
That Love had arrows, well I knew,
Alas! I find them poisoned too.

În strofa următoare nu se mai regăsește nimic din bonomia copilului – zeu, acesta fiind dominat de mânie și un spirit răzbunător. Delicioasele chinuri ale iubirii romantice nu pot fi simțite și nici compătimite de „cei care n-au iubit niciodată, și au iubit în van.” Atitudinea care definește Erosul lui Byron este una războinică și nemiloasă: „Refuzul rece, privirea piezișă,/ Fulgerul din privirea mânioasă a Iubirii.”

Who ne'er have loved, and loved in vain,
Can neither feel nor pity pain,
The cold repulse, the look askance,
The lightning of Love's angry glance[8].
Lord Byron - *Translation of a Romaic Love Song*

Reprezentarea clasică a zeului Eros în chip de tânăr seducător este, în mod firesc, adesea utilizată drept etalon al frumuseții umane. În secvența unui portret fizic al protagonistului poemului *Don Juan*, Byron se lansează într-o descriere extinsă și exaltată a frumuseții acestuia, descriere ce culminează cu plasarea semnului echivalenței între aspectul lui și întruchiparea lui Eros. Statura sa, uniforma militară și tinerețea personajului concură la conturarea unei ipostaze de semizeu: „Iată-l plasat ca pe un piedestal! El/ Pare Iubirea transformată în locotenent de artilerie!”

Behold him placed as if upon a pillar! He
Seems Love turned a Lieutenant of Artillery!

[6] John Masefield, *Sea Fever: Selected Poems*, editat, cu introducere de Philip W. Errington, Fyfield Books, Londra, 2015, p. 61
[7] Mihai Eminescu, op. cit., p. 640
[8] Lord Byron, *The Major Works, including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*, editat, cu introducere și note de Jerome J. McGann , Oxford University Press, 2008, p. 985

În strofa următoare, poetul suprapune toate elementele reprezentării clasice peste trăsăturile protagonistului, generând impresia de măreție prin împletirea atât de detaliată a miticului și terestrului în persoana lui Don Juan: „Aripile sale îmblânzite în epoleți – tolba sa/ Micșorată într-o teacă, cu săgețile la/ Șold ca o mică sabie, dar ascuțită ca întotdeauna - / Arcul său transformat într-un tricorn - / Și totuși atât de asemănător, încât Psyche însăși n-ar fi mai înțeleaptă/ Decât unele neveste (care fac greșeli nu mai puțin prostești), / Dacă nu l-ar fi încurcat cu Cupidon". Ușurința cu care se confundă un exemplar masculin uman excepțional cu întruchiparea unui zeu reprezint un argument în plus în favoarea masculinității pe care poeții englezi o atribuie personificării iubirii.

His wings subdued to epaulettes--his quiver
Shrunk to a scabbard, with his arrows at
His side as a small sword, but sharp as ever--
His bow converted into a cocked hat--
But still so like, that Psyche were more clever
Than some wives (who make blunders no less stupid),
If she had not mistaken him for Cupid[9].
Lord Byron - *Don Juan*

Cu laconismul obișnuit poeților români, Ion Budai Deleanu reușește totuși să proiecteze o imagine aproape identică, ce reunește reprezentarea lui Eros cu înfățișarea unui tânăr războinic, de data aceasta unul dintre personajele Țiganiadei, Romândor. Ba mai mult, în aspectul acestuia se îmbină elementele a două făpturi mitice – Marte și Eros - , sugerând aspectul dual al viteazului, capabil de tandrețe în aceeași măsură ca și de curaj și îndrăzneală.

Când din șireaguri ieși cu-îndrăzneală
Romândòr înainte și stete,
Împregiur cătând fără sfială,
Și sămn că va să grăiască dete,
Romândor viteaz cu fire-isteață
Ca Mart la război, ca ș-Amor în față[10].
Ion Budai-Deleanu - *Țiganiada*

În fragmentul din Byron comentat mai sus se regăsește o referire la Psyche, entitate aflată într-o strânsă legătură cu zeul Eros. Poemul lui William Morris oferă o reinterpretare poetică vechii legende a iubirii nestrămutate dintre fata muritoare și fiul Venerei.

Psyche, fiica unui rege, determinase pe mulți dintre muritori să uite frumusețea Venerei, depășită de grațiile fetei pământene care ajunge să devină mireasa lui Eros. Pierzându-și într-un moment nefericit partenerul, fecioara colindă pământul, trecând prin multe încercări aruncate asupra ei de către zeița invidioasă. Însă, cu ajutorul celorlalți zei și al naturii, Psyche își regăsește mirele, este iertată de către Venus și devine și ea nemuritoare, prin generozitatea marelui tată al zeilor și oamenilor.

Poemul reunește o multitudine de scene dramatice în care interacțiunea celor doi protagoniști mitici se petrece la diferite nivele, ilustrând diverse aspecte ale împletirii dintre feminitatea fecioarei pământene și masculinitatea indiscutabilă a erosului antropomorf. Remarcabilă este scena în care Eros își vede viitoarea mireasă pentru prima dată, iar natura sa cunoaște o metamorfoză care aproape că oglindește la nivel poetic etapele conturării percepției

[9] Lord Byron, op. cit., p. 373
[10] Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001, p. 381

romantice asupra iubirii. La începutul scenei, Eros reprezintă imaginea plenară, neștirbită a zeului grec. Acesta are aripi, care „tulbură/ Faldurile largi ale veștmântului ei, și părul/ Împrăștiat pe iarbă și pe dalbele margarete". La rându-i tulburat de frumusețea fecioarei, zeul „își plecă ochii cu un surâs/ Zeiesc și crud;". Însă curând, caracterul său crud, specific zeilor olimpieni, se diluează, acesta alunecând vers cu vers spre imaginea umanizată, blândă, cu un pas mai aproape de Cupidon-copilul: „Și mult stătu deasupra ochilor ei ascunși/ Cu buze roșii deschise în uimirea unui zeu./ Apoi Amor însuși îngenunche lângă fecioară/ Și pe sânul ei culcă o mână ușoară,/ Și îi trase veștmântul de pe micile-i picioare,/ Și își culcă obrazul alb pe dulcele ei umăr, Și îi sărută buzele ce nu mai cunoscuseră iubire,/ Și se întrebă dacă inima lui va uita vreodată/ Brațul perfect culcat peste trup."

So soon the rustle of his wings 'gan stir
Her looser folds of raiment, and the hair
Spread wide upon the grass and daisies fair,
As Love cast down his eyes with a half smile
Godlike and cruel; that faded in a while,
And long he stood above her hidden eyes
With red lips parted in a god's surprise.
Then very Love knelt down beside the maid
And on her breast a hand unfelt he laid,
And drew the gown from off her little feet,
And set his fair cheek to her shoulder sweet,
And kissed her lips that knew of no love yet,
And wondered if his heart would e'er forget
The perfect arm that o'er her body lay[11].
William Morris - *The Story of Cupid and Psyche*

Deși titlul poemului este *Cupidon și Psyche*, protagonistului masculin i se menționează foarte rar acest nume, fiind identificat în mod predilect prin *Love,* utilizat ca nume propriu. Se remarcă un procedeu specific poeților englezi, de a utiliza același termen într-o singură secvență poetică, cu sensuri diferite date de scrierea cu majusculă. Astfel, atunci când *love* este scris cu majusculă, termenul este ușor identificabil drept nume dat iubirii personificate, pe când atunci când același termen apare cu minusculă, el se referă la sentiment ca atare.

De asemenea, utilizarea lui *Love* în loc de numele consacrate (Amor sau Eros) ridică probleme potențialului traducător: pentru a putea păstra corespondența dintre numele entității personificate și pronumele personale regăsite în unitățile de referință ce îl înconjoară, traducerea ar trebui să renunțe la exactitate în favoarea adaptării, substituind substantivul scris cu majusculă cu unul din numele mai în măsură a păstra masculinitatea protagonistului descris. Acest lucru este valabil, de altfel, pentru majoritatea poemelor engleze discutate în acest capitol, deoarece preferința poeților se îndreaptă spre utilizarea termenului *love* scris cu majusculă, deși reprezentările cuprinse sub acest nume sunt cele ale unui Eros clasic.

Revenind la gama de ilustrări pătrunse de scepticism ale iubirii, există două imagini de un paralelism surprinzător, în care Erosul personificat, împrumutând din trăsăturile celorlalți *erotes*, ia forma unui satir, reprezentând deopotrivă grotescul pornirilor instinctuale și manifestarea laturii carnale a iubirii. Și o astfel de reprezentare ține de mitologia Greciei antice, însă aici

[11] William Morris, *The Collected Works*, Vol. IV: *The Earthly Paradise*, Part 2, introducere de May Morris, Cambridge University Press, 2012, p. 22

imaginea nu este cea a Erosului clasic, infuzată fiind cu elemente dionisiace. Alfred Tennyson ilustrează interacțiunile subtile care au loc între eros și thanatos la nivelul conștiinței umane. Dacă moartea ar fi putut fi identificată ca atare de către primii oameni, spune poetul, atunci iubirea „n-ar fi fost,/ Sau ar fi fost închisă în cele mai înguste forțe,/ Simplu tovarăș dispozițiilor inerte,/ Sau în cea mai necioplită formă de Satir/ Ar fi învinețit iarba și ar fi zdrobit strugurele,/ Și s-ar fi lăfăit și huzurit în codri". Versurile sugerează că, în fața amenințării morții, iubirea tinde să se rezume la manifestarea sa instinctuală. O lipsă a conștiinței efemerității vieții este de natură a evita neliniști existențiale, lăsând astfel loc dezvoltării unor simțiri mai rafinate, unei iubiri capabile a revela mistere universale și de a asigura nemurirea.

If Death were seen
At first as Death, Love had not been,
Or been in narrowest working shut,
Mere fellowship of sluggish moods,
Or in his coarsest Satyr-shape
Had bruised the herb and crush'd the grape,
And bask'd and batten'd in the woods[12]
Alfred Tennyson - *Immortality*

Amorul lui Bacovia, transformat tot în satir, este condamnat la această formă de manifestare de către tendința excesivă a muritorilor de a se concentra pe imediat, pe material. Dacă la Tennyson, conștiința sfârșitului este cea care desfigurează, la Bacovia, satirul se naște din lipsa conștiinței infinitului. Prozaicii pământeni trăind într-o lume abjectă – cu dugheni – reduc iubirea la condiția unui copil degenerat și muribund, înăbușit de zgomotul asurzitor al lumii materiale, ce nu lasă loc de transcendent.

Amorul, hidos ca un satir,
Copil degenerat
Învinețit, transfigurat,
Ieri, a murit în delir.
Aci, prozaici pământeni,
Pe drumuri a murit,
De zurnetul de bani înăbușit,
În lumea asta cu dugheni[13].
George Bacovia - *Proză*

Paralela dintre cele două pasaje ar putea fi dusă spre un și mai mare grad de echivalență, argumentând că o conștiință acută a sfârșitului este egală cu lipsa unei conștiințe a transcendentului. Prin urmare, cele două întruchipări de satir pe care de adoptă iubirea personificată au aceeași cauză: micimea umană, incapabilă a pătrunde dincolo de hotarele propriei existențe limitate.

La un nivel mai literal, pasajul lui Bacovia poate fi echivalat cu alt fragment poetic, de data aceasta din Byron, fragment care plasează iubirea – personificată în chip de conducător al taberei umane – în opoziție cu banul, entitate cu un potențial tiranic mult mai ridicat, și a cărui putere riscă să detroneze erosul. Extinzând treptat spațiul geografic al dominației sentimentului, bardul imaginar afirmă: „Iubirea stăpânește Tabăra, Curtea, Crângul, căci Iubirea/ Este Raiul, iar

[12] Alfred Tennyson, *The Works*, introducere, bibliografie și note de Karen Hodder, Wordsworth Editions, Ware, 1994, p. 440
[13] George Bacovia, *Plumb. Poezii*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001, p. 90

Raiul e Iubirea". Însă în pasajul următor, puterea banului este cea care învinge lupta pentru supremație asupra lumii umane: „Dar dană Iubirea nu, atunci Banul da, și Banul singur:/ Banul stăpânește Crângul, și îl și doboară;/ Fără bani, taberele ar fi rărite, iar curțile n-ar fi deloc;/ Fără bani, îți spune Malthus - <<nu vă luați mirese.>>/ Deci Banul stăpânește pe Amor stăpânitorul (…)".

"Love rules the Camp, the Court, the Grove,--for Love
Is Heaven, and Heaven is Love:" - so sings the bard;
(...)
But if Love don't, Cash does, and Cash alone:
Cash rules the Grove, and fells it too besides;
Without cash, camps were thin, and courts were none;
Without cash, Malthus tells you--"take no brides."
So Cash rules Love the ruler (...)[14].
Lord Byron – *Don Juan, Canto XII*

În concluzie, în rândul conceptelor poetice frecvent genizate, iubirea reprezintă o excepție prin faptul că nu cunoaște o corelație semnificativă între gen gramatical și gen imaginat în poezia engleză. În cazul poeziei române, această corelație reușește să fie menținută numai prin apelul la substituirea termenului central, *iubire*, cu numele zeului Amor/Cupidon, pe când în operele poeților englezi, imaginea antică a lui Eros este omniprezentă, deși eticheta lexicală care i se alipește este același termen central, *love*. Această discrepanță poate constitui ilustrarea teoriei conform căreia procesul de construire a unei convenții de gen imaginat se bazează nu doar pe influența modelatoare a genului gramatical al limbii de creație, ci și pe factori extralingvistici, ce țin de mediul cultural sau istoric în care această convenție se dezvoltă și ajunge să prindă rădăcini.

Bibliografie

1. Asachi, Gheorghe, *Cântul cignului*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București – Chișinău, 2001

2. Bacovia, George, *Plumb. Poezii*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001

3. Budai-Deleanu, Ion, *Țiganiada*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu,

Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001

4. Byron, Lord George Gordon, *The Major Works, including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*, editat, cu introducere și note de Jerome J. McGann , Oxford University Press, 2008

5. Eminescu, Mihai, *Poezii*, ediție îngrijită de Perpessicius, cuvânt înainte de Mihai Beniuc, ediția a III-a, Editura pentru literatură, 1963

6. Gabriel Rossetti, Dante, *Poems*, ediția a patra, Cambridge University Press, 2013

7. Masefield, John, *Sea Fever: Selected Poems*, editat, cu introducere de Philip W. Errington, Fyfield Books, Londra, 2015

8. Morris, William, *The Collected Works*, Vol. IV: *The Earthly Paradise*, Part 2, introducere de May Morris, Cambridge University Press, 2012

[14] Lord Byron, op. cit., p. 373

9. Petraş, Irina. *Feminitatea limbii române: Genosanalize*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002

10. Tennyson, Lord Alfred, *The Works*, introducere, bibliografie și note de Karen Hodder, Wordsworth Editions, Ware, 1994

CONSIDERATIONS REGARDING ROMANIAN TRADITIONAL CAROLS PERFORMED IN SLĂNIC PRAHOVA AREA

Andreea Vlăsceanu
Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: The article reveals the theme of exploitation of local culture in Slănic Prahova area, a Romanian urban space. Through an ethnological case study realized in this space in 2015, the article highlights the originality of this environment and also puts together two concepts: tradition and innovation. The urban identity of Slănic Prahova area was decipher through an investigation of urban ethnology. A linguistic research on the Romanian traditional songs performed in the folckloric habits highlights the local specific of this area. The article presents Christmas carols analyzed from the linguistic, ethnological and social point of view, carols unchanged by time.

Keywords: linguistics, tradition, innovation, ethnology, carol.

Spaţiul urban românesc este o realitate în dezvoltarea societăţii româneşti care marchează diferenţe semnificative faţă de spaţiul rural şi evidenţiază două dimensiuni fundamentale: etnoculturalul şi socioculturalul.

Orașul Slănic Prahova este situat în Subcarpații de Curbură, fiind un areal semnificativ din punct de vedere al extracției de sare, dar și ca stațiune balneo-climaterică. Din punct de vedere al orientării geografice, orașul Slănic se situează în partea central-nordică a județului Prahova, între coordonatele de 45˚ 13′ 50″ latitudine nordică și 25˚ 56′ 20″ longitudine estică.[1]

Slănicul se află pe valea pârâului cu același nume, un important afluent al Vărbilăului. Apele sale, mereu aceleași și mereu altele, au luptat necontenit cu capriciile geologice ale ținutului. Izvorât din soclul de piatră al Gorganului, unul dintre cele trei dealuri care înconjoară Slănicul (Plaiul Șerban Vodă și Dealul Piatra Verde), pârâul Slănic își croiește drum prin dealurile de piatră și sare, uneori învolburat, alteori liniștit, creând terase, dar și poieni în care oamenii și-au înfiripat frumoase gospodării. Orașul este alcătuit din trei cartiere: Prăjani, Groșani și Centru, aceste așezări aparținând în timpurile străvechi unui sistem social moșnenesc, locuitorii numindu-se de asemena moșneni.[2]

Prima atestare documentară a Slănicului datează de la începutul secolului al XVI-lea, însă Nicolae Iorga, în lucrarea sa *Tratatul de Istorie al României*[3], precizează că exploatarea ocnelor slănicene ar data din cele mai vechi timpuri. În multe puncte ale Slănicului au fost descoperite numeroase vestigii arheologice, datând din epoca bronzului (pumnale, săbii, topoare). În nordul oraşului există un munte format din tuf vulcanic, numit Piatra-Verde, aici fiind descoperite urmele unei cetăţi dacice. În acest loc s-a găsit o monedă daco-getică din secolul II î.H., pe care este imprimat capul zeului viţei-de-vie Dionisos. De asemenea, s-au mai găsit vase de lut, în care

[1] Vasile Petrescu, *Slănic- Prahova la 470 de ani de Atestare Documentară*, Editura Premier, Bucureşti, 2003, p. 15.
[2] Arhiva Primăriei Slănic, *Documente slănicene*, cap. II, p. 24.
[3] C. Georgescu, *Monografia oraşului Slănic, 1945 (în manuscris),* p. 15.

erau denari romani, monede folosite în acea vreme de către romani. Acest lucru dovedeşte faptul că aşezarea slăniceană s-a dezvoltat foarte mult, dar a avut legături comerciale şi cu restul ţării.

Interferenţele urbanului cu ruralul se regăsesc în arealul Slănic Prahova pe toate palierele, conturând astfel un spaţiu social rar care include două tipuri de structuri: pe de-o parte se evidenţiază un mediu rural, cunoscut prin păstrarea autentică a obiceiurilor şi tradiţiilor din acest areal şi, pe de altă parte, o structură urbană conturată de aşezări urbane (blocuri, instituţii, societăţi comerciale ş.a).

Slănicul a început să fie recunoscut ca aşezare începând cu anul 1691, când Spătarul Mihai Cantacuzino devine proprietarul unei moşii de 1077 de hectare, care reprezenta aproximativ un sfert din suprafaţa Slănicului, printr-un hrisov semnat de Domnul Ţării de la acea vreme, Constantin Brâncoveanu.[4] Spătarul a cumpărat această moşie, tocmai pentru a începe exploatarea sării în Slănic.

Denumirea Slănicului apare la începutul sec. al XVI –lea în registrele vigesimale din Braşov. Acestea au înregistrat care cu mărfuri din Slănic alături de 71 de care din satele vecime (Homorâciu, Plopeni, Teişani, Văleni).[5] Slavii au numit aşezarea „Slăniku", însemnând „târg de sare", în timp ce în bulgară „Slănic" înseamnă „bulgăre de sare".

Satul slănicean, ca orice sat din vechime, este un fenomen social complex ce cuprindea laolaltă trei elemente distincte: o „populaţie", „o vatră de sat" şi un „trup de moşie".

În oraşul Slănic, Spătarul Mihail Cantacuzino a avut o contribuţie importantă la dezvoltarea culturii locale prin faptul că, pe lângă minele de sare înfiinţate a redeschis şcoala slavo-română în anul 1867. De asemenea, a construit şi o biserică, în incinta căreia funcţiona această şcoală. Şcoala slăniceană a funcţionat mult mai devreme, deoarece există informaţii care menţionează că primele şcoli ar fi existat prin anii 1741-1743. Acestea funcţionau pentru fiii boierilor, dar şi pentru copiii negustorilor care voiau „să se aplece către învăţătură". În schimb, copiii meseriaşilor şi ai ciocănaşilor (tăietor de sare), trebuia să înveţe să taie sare. Spătarul a dat ordin să se creeze condiţiile necesare funcţionării şcolii prin asigurarea de lemne, manuale şi dascăli bine pregătiţi.

Încă din cele mai vechi timpuri şi până astăzi, viaţa ţăranului român a depins de obiceiurile de peste an, toate adunate într-un calendar tradiţional care este respectat în funcţie de un anumit areal. Alături de calendarul alcătuit de biserică, comunităţile rurale şi-au făcut propriul calendar care conţine legi nescrise ale tradiţiei populare şi care se aplică în funcţie de fiecare anotimp în parte. Acest calendar se ghidează după reperele cosmice (echinocţii, solstiţii şi faze ale lunii) şi terestre (apariţia primilor muguri, sosirea şi plecarea păsărilor călătoare, căderea primelor frunze şi apariţia primei zăpezi).

Elemente purificatore cum ar fi: focul, apa, sarea, dar şi plante tămăduitoare, care întregesc actul purificării s-au folosit pentru realizarea unor anumite ritualuri si ceremonii tradiţionale. Primăvara se curăţă grădinile, iar gunoaielor rezultate li se dau foc, tocmai pentru a purifica pământul care urmează să rodească din nou. În ziua în care se pleacă la arat, caii şi plugul se stropesc cu apă sfinţită, pentru ca recolta să fie bogată. În descântecele şi ritualurile de dragoste se folosesc busuiocul şi mătrăguna, două plante magice, care se crede că fac minuni în aflarea ursitului unei fete sau în schimbarea destinului băiatului.

[4] C. Săvulescu, *Monografia ilustrată a oraşului Slănic*, în manuscris, 1990.
[5] Andreescu Maria, *Monografia Slănicului*, în manuscris, 1945, p. 35.

În orice areal, existenţa umană este coordonată de un cumul de obiceiuri şi tradiţii specifice locului. Orice perioadă a vieţii este marcată de aceste datini începând cu obiceiurile de naştere, nuntă şi înmormântare în cadrul cărora se întâlnesc şi obiceiuri calendaristice.

În mediul urban al arealului Slănic, obiceiurile de iarnă îşi regăsesc originea în sfera ruralului şi îşi păstrează în acelaşi timp valoarea estetică şi autentică indiferent de locul în care sunt performate.

Fenomenul colindatului deschide ciclul celor douăsprezece zile ale sărbătorilor Crăciunului şi Anului Nou. El începea în seara de Ajun şi continua în unele locuri în Ajunul şi în ziua Anului Nou. La colindat participă tot satul tradiţional, deşi efectiv colindă doar copiii şi flăcăii constituiţi în cete, bărbaţii până la o anumită vârstă (până la 50 de ani), mai nou şi fetele, rar de tot femeile şi uneori fetele şi flăcăii împreună.[6]

Potrivit studiilor folclorice realizate, termenul de „a colinda" înseamnă a merge din casă în casă cu urări de belşug şi sănătate. Colindatul se realizează de cete de copii, tineri, dar şi bătrâni. Un element semnificativ în realizarea colindatului este costumul popular. Toţi cei care pleacă la colindat poartă costume populare specifice zonei din care provin. Alte instrumente specifice colindatului sunt: buhaiul,clopotele, biciul, sorcova, dar şi chitara.

În spaţiile urbane, colindatul se performează la scările de bloc, respectiv la fiecare uşa în parte şi, de asemenea, la fiecare instituţie a oraşului. În Slănic se păstrează aceeaşi formulă a grupului de tineri, numit *ceată* şi se performează colindatul respectându-se întocmai aceleaşi tradiţii pe care le respectau sătenii.

Colindul care deschide seria urărilor sărbătorilor de iarnă este numit „Bună dimineaţa". Colindul de *Bună dimineaţa* conţine urări de sănătate, belşug şi urări de bine pentru anul care va veni:

„Bună dimineaţa lui Moş Ajun,/Bună dimineaţa lui Moş Crăciun./Bine v-am găsit cinstiţi gospodari!/Am venit să vă urăm şi cu drag să vă cântăm/Asta-i seara de Ajun şi seara lui Moş Crăciun/Să vă fie casa, casă/Să vă fie masa, masă/Câte cuie sunt la casă/Atâţia colaci pe masă/Câte paie sunt în şură/Atâta grâu în bătătură./Sănătate multă-n casă/Şi copii frumoşi la masă./Iar acuma la plecare/Te rugăm cu mic, cu mare,/Să ne dai câte-un covrig/Ca să nu murim de frig./Iar Crăciunul care vine/Să te găsească cu bine/La anul şi la mulţi ani!"[7]

Elementele lexicale care se regăsesc în acest colind performat în arealul Slănic întăresc ideea păstrării autenticităţii unor termeni vechi: șură, gospodar, bătătură, colac. Termenul „șură este atestat prima dată în anul 1551 ef D. BOGDAN GL 108. Clădire anexă într-o gospodărie (rurală) de obicei cu mai multe încăperi, care servește mai ales la depozitarea nutrețului, a cerealelor, a uneltelor gricole etc. Sau la adăpostirea vitelor și a cailor; prestr. Șopron (11). V hambar, grajd, magazie (11) *Grâul strângeți în șura mea*. 2. Șură-din germ dial. Sehur, săs. Sehyren. Șura este uneori o clădire mai mare decât casa, cu pereți de bîrne și un acoperiș de paie, extrem de înalt, VUIA T.N. 101, cî. Id. PĂST, 192, DR. IV, 147 *Priveam cele grămădite în șura-i largă.".* [8]

Termenul „gospodar" „I. s.m. Hospodar II. Paysan aise. Maître de maison. Mari. 2. Menager. 1. Domn, prinț. Alexandru Ipsilant. Voevod i Gospodar. DIONISIE. C. 166. 2. Om ce are casă, vite și toate cele trebuitoare la o gospodărie. (CREANGĂ GL), țăran cu stare, mic proprietar econom. P. ext. Stăpân de casă. P. gener. Bărbat, soț. Hospodar s.m. (ad.I) LB (ad II)-

[6] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 46.
[7] Subiect investigat: Avram Nicolae, 68 de ani, loc. Slănic, 23 iulie 2014.
[8] DLR, Tom XV, SPONGLAR-Ș, București, Editura Academiei Romane, 2010.

Nu se întreabă casa frumosului, ci casa hospodarului. ZANNE, P II 561 (Într-o poezie populară din Muntenia, unde cuvântul nu-i întrebuințat) boscodăr s.m. MAT. FOLC. 166."[9]

De asemenea, „colacul" are multiple semnificații: „s.m. 1. Aluat (cocă) de făină (de grâu) copt în cuptor (un fel de pâine), de obiceiu în forma rotundi din două s. trei suluri de cocă, făcut nu pentru mâncarea zilnică obicinuită, ci pentru împărțit altora la anume solemnități religioase ale familiei (...). Colacii au un rol destul de important în viața religioasă a poporului nostru, fiind dați în dar preoților, de pomană săracilor, precum și nașilor s. la diferite ocazii solemne. 2. A aștepta pe cineva cu colaci calzi= a-i face o primire deosebit de călduroasă. 3. Nu i-a s-au prins colacii=n-a izbutit, nu i-a mers. ION CR. VII 54. Popâc, moașă, colac=iată, tocmai acum când nici nu ma așteptam. 4. P. Ext. Bucăți de pâine cu colivă și lumânare pe ea care se împart la săraci, la rude și la vecini."[10]

Colindătorii primesc colaci, mere, nuci, dar şi alte dulciuri. Colindatul se face până seara târziu, dar şi în dimineaţa de Ajun. În această zi, gospodinele continuă pregătirile pentru ziua de Crăciun: se frământă cozonacii şi colacii care se vor duce la biserică şi se pregătesc celelalte produse de porc. Seara, femeile merg la slujbă cu toate produsele pentru a fi sfinţite şi împărţite în ziua de Crăciun, pentru sufletele celor plecaţi la cele veşnice.

Ziua de Crăciun este o zi specială, pentru că reuneşte toată familia în jurul mesei de Crăciun. Copiii primesc daruri, iar înainte de a se aşeza la masă, bărbatul casei spune rugăciunea *Tatăl nostru* şi mulţumeşte lui Dumnezeu pentru bucatele date. Se servesc bucate tradiţionale: şuncă, tobă, sarmale, friptură, dar şi cozonac şi alte prăjituri tradiţionale.

Încă din cele mai vechi timpuri, sărbătoarea Crăciunului durează trei zile, a treia zi fiind sărbătorit *Sfântul Ştefan*. La Slănic, toţi cei care poartă numele de Ştefan, sunt colindaţi de cete de flăcăi, cu urări de sănătate şi bogăţie:

„Sfânt Ştefane, sfânt Ştefane,/Astăzi de ziua matale,/Îţi urăm cu bucurie,/Mulţi ani norocoşi să-ţi fie/Sănătate, fericire,/Iar la anul care vine,/Să te găsim tot cu bine."[11]

În zilele care urmează, se fac pregătirile pentru trecerea în Noul An, gospodinele pregătesc alte bucate, iar copiii şi tinerii se pregătesc din nou de colindat. De această dată, colindele sunt mai numeroase şi toate conţin urări de bine şi belşug pentru noul an. Se performează colinde de genul: *Capra, Ursul, Sorcova, Pluguşorul, Florile dalbe*, dar şi alte colinde specifice locului.

Obiceiul *Capra* se performează de cete de copii şi flăcăi îmbrăcaţi în costume populare. Unul dintre ei interpretează rolul caprei, fiind acoperit cu o cuvertură realizată din lână colorată şi lucrată cu motive populare şi o mască reprezentând capul caprei confecţionat din lemn. Acesta dansează în ritmul colindului spus de alt flăcău :

Capra

„Ţa ţa ţa căpriţă ţa/Hai să facem bani cu ea/Ţa ţa ţa la iarbă verde/Că nici lupu' nu te vede./Capra noastră e frumoasă/Gătită ca o mireasă/E frumoasă bate-o focul/Joacă de-i sare cojocul./Asta-i capra de Slănic/Cu nimeni n-are nimic/Dacă-i daţi un leu sau doi/Ea mai vine pe la voi./Şi acuma la plecare/Să vă facem o urare/La anu' când mai venim/Sănătoşi să vă găsim." [12]

Colindul *Sorcova* este performat de grupuri de copii sau tineri, în seara de 31 decembrie şi în ziua de Anul Nou, pe 1 ianuarie.

Sorcova (text tradiţional)

[9] DLR, Tom VI, F-I/Î, București, Editura Academiei Romane, 2010.
[10] DLR, Tom II, C, București, Editura Academiei Romane, 2010.
[11] Subiect investigat: Saulea Victor, 81 de ani, loc. Slănic, 28 iulie 2014.
[12] Subiect investigat: Stuparu Mărioara, 69 de ani, loc. Slănic, 27 august, 2014.

„Sorcova vesela/Să trăiţi, să înfloriţi,/Ca merii, ca perii/În mijlocul verii/Tare ca piatra/Iute ca săgeata/Tare ca fierul/Iute ca oţelul./La anul şi la mulţi ani!”[13]

La Slănic, sorcova nu este constituită dintr-o nuieluşă îmbrăcată în hârtie creponată ca în alte părţi, ci este alcătuită dintr-un mănunchi de şapte ramuri de zarzăr, cireş, măr, vişin, cais, păr, şi prun, culese încă din luna noiembrie, de Sfântul Andrei şi puse în casă la căldură. Acestea înmuguresc, înfloresc şi astfel, se face un buchet legat cu o panglică roşie.

Limbajul folosit în toate cânturile este păstrat din cele mai vechi timpuri şi redat întocmai fără a fi atins de amprenta modernității. Majoritatea termenilor regăsiți în cânturile populare alcătuiesc un sistem de simboluri al limbii vorbite în acest areal.

Prin aceste obiceiuri şi tradiţii, din cadrul sărbătorilor de iarnă, oraşul Slănic îşi păstrează valoarea autentică şi va dăinui veşnic în memoria generaţiilor care vor transmite mai departe ideologii a acestor datini străvechi.

BIBLIOGRAFIE

1. Andreescu, Maria, *Monografia Slănicului*, în manuscris, 1945.
2. Arhiva Primăriei Slănic, *Documente slănicene*, cap. II.
3. DLR, Tom I, A-B, București, Editura Academiei Romane, 2010.
4. DLR, Tom II, C, București, Editura Academiei Romane, 2010.
5. DLR, Tom VI, F-I/Î, București, Editura Academiei Romane, 2010.
6. DLR, Tom XV, SPONGLAR-Ș, București, Editura Academiei Romane, 2010.
7. Georgescu, C., *Monografia oraşului Slănic,* 1945 *(în manuscris).*
8. Petrescu, Vasile *Slănic- Prahova la 470 de ani de Atestare Documentară*, Editura Premier, Bucureşti, 2003.
9. Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Editura Univers, Bucureşti, 1999
10. Săvulescu, C., *Monografia ilustrată a oraşului Slănic*, în manuscris, 1990.

[13] Subiect investigat: Pavel Marian, 13 ani, loc. Slănic, 18 noiembrie 2014.

THE ROMANIAN FAIRYTALE THEME

Maria Movilă (Popa)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Romanian fairytale themes are rich and varied. The general appearance of reality is surprised in an artistic manner in literary works. The fairytale theme is not a "scheme" but an "internal force", unexpressed verbally but felt through storytelling. It usually occurs in the initial episode, and can be seen in different tales, so it can be modified, modernized, and adjusted. In fairy tales, we can talk about general themes and specific themes. The general theme is the fundamental unit which provides consistency to the narrative discourse. Specific, secondary themes illustrate the main theme through details. They are the expression of the narrator's way of thinking and of the surrounding world. In fairy tales, the themes are traditional, so permanent and universal. They are itinerant; we see them in several places and move within defined limits. The most common fairytale themes are historical (mythological, legendary, and anthropological). Along with these, storytellers develop current themes, related to the profile of the society, as they evolve together. Fairytales express aspects of life like love, hatred, jealousy, kindness, malice, envy, treachery, didactic moralizing themes, as well as humorous, legendary, mythological, and absurd ones. Fairytales are figments that illustrate oppositions such as: goodness / malice, beauty / ugliness, dynamism / passivity, truth / lie, courage / cowardice.

Keywords: theme, love, legendary, mythological, didactic moralizing, humorous, absurd

Tema basmelor este bogată și variată. Aspectul general al realității este surprins artistic în opera literară, dar circulă și dincolo de aceasta (în muzică, teatru, pictură, sculptură). În planul literaturii, tema constituie transfigurarea realității prin intermediul subiectivității creatorului. Un număr de situații și motive se pot reduce la o schemă foarte generală, care poate să apară în mai multe opere și care primește o culoare și o interpretare particulară. Transformările și îmbinările temelor produc aparenta bogăție tematică a literaturii.[1] Analizând basmele din punct de vedere psihanalitic, sub aspectul impactului pe care îl au asupra copilului, Bruno Bettelheim consideră că „temele basmelor nu sunt simptome nevrotice, ceva ce trebuie înțeles în mod rațional pentru a nu-l lăsa mai bine deoparte. Aceste teme sunt resimțite ca fiind miraculoase de către copil, deoarece el se simte înțeles și apreciat în adâncul sentimentelor, a speranțelor și a neliniștilor sale, fără ca toate acestea să fie forțate și analizate în lumina dură a unei raționalități care este încă peste puterea lui de pricepere. Basmele îmbogățesc viața copilului și îi oferă bucurie doar pentru că el încă nu știe prea bine cum au putut aceste basme să-și exercite farmecul asupra lui."[2](trad. noastră)

Tema basmului nu este o „schemă", ci o „forță internă", nemărturisită verbal, dar resimțită în povestire. „În virtutea ei se organizează întreg materialul fabulativ. Până la o anumită limită, tema se confundă sau face concurență unui alt element, intrigii. Devenind astfel o predominantă de seamă a operei, ea se transformă într-un magnet care polarizează în juru-i cele mai mici

[1] Cf. Mircea Anghelescu, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976, p. 435.
[2] Bruno Bettelheim, *Psychanalyze des contes de fées*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1976, p. 37.

detalii."[3] Tema apare de obicei în episodul inițial, iar aceeași temă se poate întâlni în tipuri diferite de basme, astfel că ea poate fi modificată, modernizată, „reajustată la gustul și preocupările auditoriului." Unele teme sunt *supranaturale*, implicând prezența unor forțe miraculoase. Răpirile de către ființe fantastice sunt cele mai frecvente. Aștrii cosmici (soarele, luna și celelalte constelații) sunt răpiți de către zmei sau o babă cu puteri miraculoase. În alte basme, răpirile se reduc la fetele de împărat, răpitorii fiind tot zmei sau iele. Alte răpiri apar ca niște încălcări agresive ce se repetă până ce apare eroul ce le va pune capăt: merele furate din mărul de aur.[4] Alte teme *fantastice* întâlnite în basme sunt: copilul care plânge în pântecele mamei înainte de a se naște, balaurul care stăpânește unica fântână și nu dă apă decât pentru cap de om, tânărul care pleacă să găsească tinerețe fără bătrânețe sau pasărea miraculoasă care, prin cântecul ei, vindecă pe împăratul suferind de o boală incurabilă. Prin acestea basmul transmite o experiență acumulată îndelung și dă lecții de etică.[5] Există unele teme ale basmelor care înfățișează anumite *practici ale unor rituri străvechi*: fata care este devorată de balaurul din fântână, obligația funebră de a păzi mormântul tatălui, maltratarea mortului rămas dator, interdicția de a încălca un anumit teritoriu sau munte. Alte basme au teme care reflectă *credințele curente*, despre destinul eroului prescris de ursitori (să moară înecat sau trăsnit, să-și omoare părinții, noul-născut să ia fata boierului). Cele mai multe teme se referă la *condițiile vieții* omenești, la realitatea cotidiană. Apare astfel criza familiei fără copii, lipsa unui moștenitor, căutarea unui soț sau a unei soții de către eroii tineri. Această temă a căutării are o desfășurare mai largă, cuprinzând acțiunea până la deznodământ care reprezintă rezolvarea situației inițiale. Temele inspirate din *viața cotidiană* sunt diverse: soldatul lăsat la vatră la adânci bătrânețe, pescarul disperat că nu poate prinde peștele necesar, mama vitregă intolerantă cu copiii moșneagului, omul milos cu animalele suferinde sau rănite, împăratul care trebuie să dea ostatec, dar are numai fete, copilul ce se rătăcește prin pădure. Aceste teme sunt în contrast cu restul narațiunii, deoarece acțiunea trece ușor în domeniul fantastic, cu detalii realiste și întâmplări miraculoase, excepție făcând doar basmele nuvelistice.[6]

În basme se poate vorbi de *teme generale* și de *teme particulare*. Tema generală este fundamentală, conferind unitate discursului narativ. Temele secundare ilustrează prin detalii tema principală, ele fiind expresia modului de gândire al povestitorului și al lumii înconjurătoare. Și în basme, temele sunt *tradiționale*, deci permanente și universale. Particularitatea pe care o au în plus față de temele literaturii scrise, este faptul că ele sunt *itinerante*, le întâlnim în mai multe locuri și circulă în limite mai definite. Cele mai frecvente teme ale basmelor sunt cele *istorice* (mitologice, legendare, antropologice). Alături de acestea, povestitorii dezvoltă și teme *actuale*, corelate cu profilul societății, iar basmul evoluează o dată cu aceasta. Basmul exprimă aspecte ale vieții ca: dragostea, ura, gelozia, bunătatea, răutatea, invidia, perfidia, teme didactic-moralizatoare, umoristice, legendar-mitologice, absurde.[7] Basmul este astfel o plăsmuire în care sunt înfățișate cupluri de opoziții precum: bunătate/răutate, frumusețe/urâțenie, dinamism/pasivitate, adevăr/minciună, curaj/lașitate.

Basmele au o tematică comună cu a literaturii, dezvoltând teme majore ce se referă la om, la viață, la societate. Una dintre aceste teme este dragostea, cu diversele sale aspecte: dragostea

[3] Cf. Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986, pp. 50-51.
[4] Cf.Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc. Momente și sinteze*, vol I, Editura Minerva, București, 1981, pp. 193-194.
[5] Cf. Ovidiu Bârlea, *Antologie de proză populară epică*, vol I, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, p. 58.
[6] Cf.Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc. Momente și sinteze*, ed. cit., pp. 194-195.
[7] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit.*, pp. 51-52.

față de ființa iubită, față de mamă, dragostea mamei pentru copii, gelozia, ura, chiar a mamei pentru fiica vitregă, dragostea dintre frații (de cruce), ura, invidia, perfidia unora față de alții.[8]

Tema dragostei

În centrul acțiunii basmului stă aventura eroului, iar sentimentul erotic este considerat un „*simplu pretext*", afirmă Gheorge Vrabie. Cu toate acestea, este obsedantă dorința eroului da a-și găsi perechea, de a avea familie și copii, iar sentimentul de dragoste mișcă sufletele. Cealaltă „față" a iubirii impresionează prin dramatism: fata izgonită pe nedrept, soția care trebuie să-și părăsească căminul înainte de a fi născut, soțul rămas singur.

Tema cuplului *om- animal sau pasăre* este foarte veche, având origini orientale. În basmul antic *Amor și Psyché* de Apuleius se pot identifica unele trăsături; „așa cum se întâlnește în colecțiile din secolul al XIX-lea ale mai multor popoare, povestirea are toate atributele unei proze moderne. Legendară a rămas doar încifrarea simbolică: logodnica-turturică, bufniță, sau broască; logodnicul-porc."[9] În basmul *Broasca țestoasă cea fermecată*, de Petre Ispirescu, sentimentul de dragoste este exprimat într-un mod romantic. Fiul de împărat „se uită drept în ochii broaștei și simți un nu știu ce, colea la inimioară, pare că îl săgetase ceva."[10]

Logodnica-pasăre, ființa metamorfozată, fie ea turturică sau bufniță, creează starea de senzațional în basm. Fiul de împărat, încercând s-o vâneze, „...simți nu știu cum, nu știu de ce, că îi ticăia inima. După ce se întoarse acasă, era tot cam galeș"[11] (*Zâna Munților,* Petre Ispirescu). Relația amoroasă între om și animal sau pasăre este stranie, bizară, iar rolul povestitorului este acela de a crea, de a improviza, prin imagini noi, cu semnificații tipic aceleași. Metamorfoza acestor ființe fabuloase este realizată artistic. În basmele românești „predomină latura erotică, îmbrăcată în haina alegorică, misterioasă"[12]

Dragostea dintre fiul de împărat și „găinăreasă" este formulată ca fiind relația dintre o ființă umilă și una ideală, de obicei dintr-o clasă superioară (împărat, boier, stăpân). În basmele europene franceze și germane, eroina este o cenușăreasă (*Cendrillon, Aschenputtel*). Față de versiunea română, acestea diferă prin stratul etnofrafic și atmosfera fabuloasă. În basmul francez primează politețea, în cel german gelozia, iar în cel românesc dragostea incestuoasă.[13] Un *alter ego* masculin al Cenușăresei este eroul din basmul *Făt-Frumos cu părul de aur*, de Petre Ispirescu. Acesta e slugă la grădina împărăției și ajunge să se căsătorească cu fata de împărat. Basmul se distinge prin limabajul poetic și imaginile artistice variate. Tema *iubirii licențioase* este dezvoltată în basmul *Cele douăsprezece fete de împărat și palatul fermecat,* de Petre Ispirescu. Viața nocturnă conține elemente moderne cum ar fi petrecerea cu chefuri, dansul besmetic, până ce fetele de împărat rup mai multe perechi de pantofi. Latura modernă a temei „se colorează arhaic, în sensul tradiției fabuloase."[14] Eroul, de condiție modestă, capătă puterea de a se face nevăzut și asistă, pe tărâmul unde ajunge, la dansul fetelor. Basmul *Înșir-te mărgăritari* are aceleași implicații tematice cu cel al Cenușăresei. Eroina, o fată din popor, dorește să se căsătorească cu fiul împăratului sau cu feciorul de boier: „De m-ar lua pe mine feciorul ăla de

[8] *Ibidem,* pp. 55-56.
[9] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit.*, p. 62.
[10] Petre Ispirescu, *Legende sau Basmele românilor*, Editura Minerva, București, 1989, p. 57.
[11] *Ibidem,* p. 138.
[12] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit.*, p. 63.
[13] *Ibidem,* p. 64.
[14] *Ibidem,* p. 66.

boier ce trece p-aci, eu i-aș face doi feți-logofeți, cu totul și cu totul de aur, zise fata cea mică”[15] (*Înșir-te mărgăritari*, Petre Ispirescu) În *Ciobănașul cel isteț sau țurloaiele blendei*, tema este asemănătoare, un ciobănaș vrea să se se căsătorească cu fata de împărat. Ceea ce este diferit în acest basm se leagă de motivele tradiționale. Este vorba de semnele pe care le avea fata și trebuiau ghicite. „Fata noastră va lua de bărbat pe acela, zise împărăteasa, care îi va ghici semnele ce are pe trup.” Semnele erau „sorele în piept, luna în spate și doi luceferi în cei doi umeri”[16].

În basmul *Împărăția Arăpușcăi,* cules de Dumitru Stăncescu, „un soi de noveletă cultivată îndeosebi în literatura evului mediu italian sau francez”[17], fiii de împărat nesocotesc interdicția de a intra pe moșia zânei vecine, iar frumusețea acesteia devine obsesie pentru mezin. „În poveștele lui părintești, împăratul îi sfătuia să lupte înainte mereu, după ce-o muri el,[...] și să supuie pe toți vecinii ca să se mărească țara lor, dar să nu care cumva să intre în împărăția Arăpușchii,[...] că acolo le rămân oscioarele...”[18] În *Crăiasa Zânelor*, cules de Ion Pop Reteganul eroii au intrat în camera interzisă de tatăl-împărat și au găsit un tablou care simboliza „un chip de muiere atât de frumoasă, cum nu mai văzură nicicând; amuțiră când o văzură și nu-și mai putură ridica ochii de pe ea.”[19] Feciorii de împărat s-au îndrăgostit de această ființă misterioasă, care era de fapt „Zâna Zânelor, Crăiasa lor.” Mezinul va fi acela care va ajunge la ea și o va cuceri, iar vorbele sale exprimă totul:

„Draga mea, așa a fost să să întâmple, veacul zânelor a trecut, iar tu a fost scris să-mi fii soția mea, crăiasa mea”[20].Tema dragostei este comună unui număr mare de basme românești. Eroii se îndrăgostesc de ființe ideale, pleacă în căutarea lor și facorice ca să le găsească. Gh. Vrabie consideră că subiectul basmului se datorează aceluiași mecanism ficțional, cu o fabulație diferită. Deși tematica erotică reprezintă axa principală a evenimentelor, cititorul este interesat de fabula eroică, creată din situații din cele mai stranii.[21]

Dragostea dintre frații (de cruce) este o temă frecventă în basmul fantastic românesc. Această temă poate avea valoare primordială, evenimentele fabuloase din basme o ilustrează alegoric foarte bine. Doi copii născuți în împrejurări bizare (mamele, o împărătească și o bucătăreasă mănâncă pește) devin frați buni, de cruce și mai mult decât atât seamănă fizic foarte bine. Dragostea de frate este ilustrată prin faptele de vitejie pe care le săvârșește unul pentru celălalt. Măr și Păr erau „unul ca și altul, parcă ar fi fost chiar frați gemeni. [...] Odată fiind amândoi în pădure la vânt, s-au făcut frați de cruce, jurându-și dragoste vecinică.”[22] (*Măr și Păr,* Ion Pop-Reteganul)

Dragostea dintre frate și soră este o altă temă ce apare în numeroase basme. Frații care sunt izgoniți în pădure de către mama vitregă, își petrec viața ca primii oameni. Însă potrivit unor simboluri primare, cel care bea apă din urmă de animal se transformă în animal. Astfel fratele se transformă în cerb, „cum bău se făcu cerb, dar așa frumusețe de cerb că s-ar fi oprit vântul din adiere și ar fi încetat păsările ciripirile.”[23] Iubirea dintre cei doi frați nu moare, fratele-cerb ajutându-și în continuare sora și urmând-o peste tot. (*Cerbul de aur*, Dumitru Stăncescu)

---

[15] Petre Ispirescu, *op. cit*., p. 74.
[16] *Ibidem*, pp. 181-185.
[17] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit*., p. 68.
[18] Dumitru Stăncescu, *Cerbul de aur*, Editura Minerva, București, 1985, p.26.
[19] Ion Pop Reteganul, *Povești populare*, Editura Facla, Timișoara, 1989, p.68.
[20] *Ibidem*, p. 78.
[21] *Ibidem*, p. 70.
[22] *Ibidem*, p. 189.
[23] Dumitru Stăncescu, *op.cit*., p. 20.

Ura și perfidia (mamei, a fraților sau a surorilor) este ilustrată în multe basme românești. Mama devine, indirect, dușmanul propriului fiu, datorită încercărilor la care este supus eroul, de către zmeu. Se dovedește totuși că dragostea de mamă e mai mare decât orice, fiul luptă și își salvează mama din brațele zmeului.[24] (*Voinicul cel fără de tată*, Petre Ispirescu) Vitregia surorii față de frate este un alt apect tematic urmărit în basme. Frații sunt izgoniți de mama vitregă, ajung la palatul unor zmei, iar fata devine iubita zmeului. Aceasta îi dorește moartea fratelui său. „Într-o zi zmeul se vorbi cu sora băiatului ca să-l omoare, și să scape de el."[25](*Copiii văduvului și iepurele, vulpea, lupul și ursul*, Petre Ispirescu) Tema vitregiei fraților mai mari față de mezin apre frecvent în basmele fantastice românești. Superioritatea fratelui mai mic atrage invidia fraților mai mari, dar acesta știe să se apere. Mezinul coboară pe tărâmul celălalt, salvează fetele de împărat și le trimite de soții celor doi frați mai mari. Aceștia, drept „răsplată", vor să-l omoare. Binefacerea fratelui cel mic se răsplătește prin dușmănie, chiar din partea fraților. „El simțise[...] că frații săi îi poartă sâmbetele și, când se mai lăsă frânghia ca să-l ridice și pe el, dânsul legă o piatră și puse căciula deasupra ei, ca să-i cerce; iară frații dacă văzură căciula, socotind că este fratele lor cel mic, slăbiră vârtejile și deteră drumul frânghiei care se lăsă în jos cu mare iuțeală, ceea ce făcu pe frați să crează că Prâslea s-a prăpădit."(*Prâslea cel Voinic și merele de aur*, Petre Ispirescu)[26]

Teme legendar-mitologice

Basmul folcloric a fost considerat mult timp ca fiind o parte a unei vechi mitologii. Numeroase mituri greco-latine continuă să supraviețuiască în conștiința unor povestitori.[27] Basmul *Fata din dafin* de I. C. Fundescu dezvoltă un subiect despre mitul zeiței grecești Daphne. Aceasta, fiind urmărită de zeul Apollo care s-a îndrăgostit de ea, își roagă tatăl să o metamorfozeze în dafin. De atunci arborele a rămas planta favorită a lui Apollo. Povestitorii de basme au păstrat doar ideea acestui mit și au transferat pe seama arborelui puterea miraculoasă de a ascunde. În acest arbore locuiește o „fată cu părul cu totul și cu totul de aur; ea era așea de frumoasă, încât la soare te puteai uita, dar la dânsa ba!"[28] Fiul de împărat o vede după ce fata rostește formula magică : „*Deschide-te dafin verde/ Să iasă fata curată/ De soare nevăzută/ De vânt nebătută/ De ploaie neudată/ De voinic nesărutată."*[29] Arborele nu-i mai oferă adăpost fetei frumoase, în momentul în care acesta nu mai este neprihănită. Povestirea capătă un sens modern, se transformă într-o dramă, rar întâlnită în proza folclorică românească, fata spânzurându-se, dar salvată în ultimul moment de către fiul de împărat.[30] În basmul *Cele trei rodii aurite*, de Petre Ispirescu, tema sugerează aceeași legătură între om și vegetal, zânele se adăpostesc în arbore, fiind închise în rodii sau în năramze. „Fata cea frumoasă zise copacului să se lase în jos și el se lăsă; apoi se puse în el și se ridică."[31]

Mitul despre Perseu sau Sf. Gheorghe în luptă cu balaurul este tratat într-un mod nou, modern. Eroul este un cavaler care luptă cu balaurul pentru a-și arăta dragostea și vitejia pentru fiica împratului. (*Balaurul cel cu șapte capete*, Petre Ispirescu) Basmul românesc conține

[24] Cf. Petre Ispirescu, *op. cit*., pp. 104-115.
[25] Petre Ispirescu, *Basme*, Editura Simplu, București, 2008, p.311.
[26] Petre Ispirescu, *Legende sau Basmele românilor*, ed.cit., p. 99.
[27] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit*., p. 82.
[28] *Antologie de literatură populară, vol. II, Basmul,* Editura Academiei, București, 1956, p. 159.
[29] *Ibidem*.
[30] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit*., p. 82.
[31] Petre Ispirescu, *Basme*, ed. cit., 2008, p.333.

numeroase structuri și simboluri mitologice, dar de remarcat este capacitatea povestitorului de a crea cu ajutorul fabulației, „o mitologie ca suport artistic" necesară povestirilor sale.

Teme didactice-moralizatoare

Valoarea formativă a basmelor constă în faptul că ele stimulează procesele cognitive și afective, contribuind la formarea trăsăturilor de caracter. Conținutul acestora este prezentat într-o formă accesibilă ce problematizează existența. Discursul narativ al basmului are funcția de educare a simțului logic, didactică. Aceasta îl determină pe cititor să caute justiția, adevărul. Basmele sugerează o conduită orientată spre fapte bune, urmând ca acestea să fie răsplătite.[32] Ideea moral-didactică o întâlnim și în basmul *Fata moșului cea cuminte*, de Petre Ispirescu. O sumă de clișee fabuloase sunt înnodate în așa manieră să demonstreze însușirea enunțată în titlul basmului. În alte basme subiectul este fundamentat pe o serie de întrebări dintre cele mai ingenioase, urmate de răspunsuri subtile, din sfera didactico-moralizatoare (*Fata săracului cea isteață*, Petre Ispirescu). Din perspectivă formativă, conținutul basmelor și mai ales eroii imprimă cititorului pasionat o „înclinare imitativă." Conflictul îl determină pe cititor să se substituie, fictiv și subiectiv, în aventurile eroului.[33] Aspectele didactice și moralizatoare ale basmului fantastic sunt variate ilustrâns dragoste, ură sau aventură, iar ceea ce face farmecul tratării unor asemenea teme este învelișul fantastic sub care sunt ascunse.[34]

Teme umoristic-absurde

Basmele care tratează această temă au subiecte fabuloase în care întâlnim idei despre prostia sau iscusința zmeilor sau despre dorința unor bătrâni de a avea copii. Tipul acesta de basme au o structură comună în multe puncte cu basmele fantastice, fără să mai surprindă evoluția împăraților, a zânelor sau a eroilor năzdrăvani ajutați de obiecte miraculoase. Basmul *Degețel* (*Le petit Poucet, Daumesdick*) este unul semnificativ pentru această temă. Geneza acestui basm a fost îndelung dezbătută. Se consideră a avea origine indiană, că ar reprezenta lumina dimineții sau adolescența. Gheorge Vrabie consideră că povestitorii acestui basm au fost „stăpâniți de umor și ironie, de o dorință de a fantaza, la mijloc fiind un simplu joc de amuzament fără vreun substrat arhaic."[35] În basmul ardelenesc *Stan Bolovan*, de Ion Pop-Reteganul întâlnim tema umoristică la adresa sărăciei. Alte câteva basme în care tema umoristică și ironică se întrepătrund sunt *Iapa cea de trei zile lungă*, de I. G. Sbiera, *Ciobănașul cel isteț*, *Cotoșman năzdrăvan*, de Petre Ispirescu.

Analiza basmului din perspectivă tematică scoate în evidență faptul că ne aflăm în fața unei opere cu structură proprie. Relația dintre instanțele comunicării, povestitor, actanți este foarte strânsă. Povestitorul creează, după regulile basmului, o linie obiectivă, iar relația dinte materia basmului și actanți este transferată asupra lor. Tematica basmelor cu acțiunile întreprinse de eroi au o logică specifică prozei fantastice, afirmată cu consecvență.

Bibliografie

1. *Antologie de literatură populară, vol. II, Basmul,* Editura Academiei, București, 1956, p. 159

[32] Cf.Vistian Goia, *Literatura pentru copii și tineret*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, pp.111-113.
[33] *Ibidem*, p. 114.
[34] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit*., p. 82.
[35] *Ibidem*, p. 86.

2. Anghelescu, Mircea, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976
3. Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru Literatură, București, 1966
4. Bârlea, Ovidiu, *Folclorul românesc. Momente și sinteze*, vol I, Editura Minerva, București, 1981
5. Bettelheim, Bruno, *Psychanalyze des contes de fées*, Ed. Robert Laffont, Paris
6. Goia, Vistian, *Literatura pentru copii și tineret*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003
7. Ispirescu, Petre, *Basme*, Editura Simplu, București, 2008
8. Ispirescu, Petre, *Legende sau Basmele românilor*, Editura Minerva, București, 1989
9. Reteganul, Ion Pop, *Povești populare*, Editura Facla, Timișoara, 1989
10. Stăncescu, Dumitru, *Cerbul de aur*, Editura Minerva, București, 1985
11. Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986

POETIC TRANSYLVANISM IN THE CASE OF ADY ENDRE

Carmen Hurubă (Dudilă)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

bstract: Ady Endre is an authentic Transylvanian poet. In the lines below you will find a real image of the Transylvanian village in a period when it belonged to the Austro-Hungarian Empire. He is the first poet who will speak in negative words about his village. Death, life and misery are the main themes of his work.

Keywords: poetry, village, symbolism, misery, Transylvania.

Ady Endre s-a născut în 1877 la Mocenţiu (Érmindszent), mai târziu Eriu-Sâncrai, astăzi Ady Endre. A studiat la Zalău, Carei, Debreţin. A lucrat ca ziarist la Oradea. În 1904 pleacă la Paris. După revenire, lucrează la cotidiane din Budapesta. Bolnav, se retrage la Ciucea. Moare în 1919.

Volume: *Poezii* (Versek) în 1899; *Încă o dată* (Még egyszer) în 1903; *Poezii noi* (Új versek) în 1906; *Sânge şi aur* (Vér és arany) în 1907; *Pe carul Sfântului Ilie* (Az Illés szekerén) în 1908; *M-aş bucura de-aş fi iubit Mi-ar păcea să fiu iubit* (Szeretném ha szeretnének) în 1909; *Poemele Tuturor Tainelor* (A Minden-Titkok versei) în 1910; *Viaţa fugară* (A menekülő élet) în 1912; *Iubirea noastră* (A magunk szerelme) în 1913; *Cine m-a văzut pe mine?* (Ki látott engem?) în 1914; *În fruntea morţilor* (A halottak élén) în 1918; *Ultimele corăbii* (Utolsó hajók) în 1923, volum postum.[1]

Tatăl, Ady Lőrinc (1851-1929) agricultor, mama Pásztor Mária (1858-1937) provine dintr-o familie de preoţi reformaţi. Ady Endre îşi începe studiile în Mincenţiu, unde este elevul lui Katona Károly, apoi continuă la liceul catolic sub îndrumarea lui Hark István. În 1886 continuă cu studiile liceale la Carei. Din 1892 învaţă la Zalău. Obține bacalaureatul în 1896. Va avea o prodigioasă activitate ca ziarist, colaborând la diverse publicații de limbă maghiară din Budapesta și din Ardeal. Va locui o perioadă la Oradea și va lucra în redacția cunoscutei publicații *Nyugat (Occidentul*). În jurul acestei publicații, tineretul și elementele progresiste maghiare vor constitui o lojă francmasonică, având același nume, care se va angaja în marile bătălii social-politice.[2]

Prima poezie va fi publicată în 22 martie 1896 în jurnalul *Szilágy.* O va cunoaşte pe Diósy Ödönné, Brüll Adél (Léda) în 1903. Léda locuieşte la Paris şi este soţia unui om bogat. Ady se îndrăgostește de ea şi o urmează la Paris. Léda devine muza lui Ady astfel că nu puţine din poeziile sale vor fi dedicate Ledei: ***Lédával a bálban****/ Sikolt a zene, tornyosul, omlik/ Parfümös, boldog, forró, ifju pára/ S a rózsakoszorús ifjak, leányok/ Rettenve néznek egy fekete párra./„Kik ezek?" S mi bús csöndben belépünk./ Halál-arcunk sötét fátyollal óvjuk/ S hervadt, régi rózsa-koszoruinkat/A víg teremben némán szerte-szórjuk./ Elhal a zene s a víg teremben/Téli szél zúg s elalusznak a lángok./ Mi táncba kezdünk és sírva, dideregve/Rebbennek szét a boldog*

[1] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 37

[2] http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=7718, 27.10.2015.

mátka-párok.[3] ***Cu Leda la bal****: Abur tânăr, fierbinte, şi parfum/Pluteşte, se-nalţă, muzica urlă;/Flăcăi şi fete cu coroane de roze/Cu groază privesc perechea ce intră./ "Cine-s?" Intrăm în liniştea tristă./Ascundem sub văluri a morţii paloare/ Şi-n vesela sală risipim în tăcere/ Rozele veştedelor noastre coroane./Muzica se curmă şi-n sala de bal/ Şuieră vântul, lumina se stinge./ Când începem dansul, fiece pereche/Se-ndepărtează, tremură şi plânge./*[4] sau ***Léda a kertben****/ Bús kertben látlak: piros hinta-ágy/ Himbálva ringat./ Lankadt virágok könnyes kelyhekkel/Siratják a csókjainkat./ Álmodva nézlek: két piros felhő/Kószál az égen./ Csókokat gyarlón, himbálva váltnak/ S meghalnak vágyak tüzében./Két piros felhő: szállunk. A lángunk/Éhesen lobban./S itt lent a kertben még a pipacs is/Szán bennünket jóllakottan.*[5] ***Leda în grădină****: În tristă grădină te văd: roşu, te/Leagănă hamacul./ Veştede flori cu potire de lacrimi/ Ne deplâng sărutul./Te privesc în vis: doi nori stacojii/Umblă-n cer haihui./În balans, şovăind, îşi dau săruturi/ Şi-s mistuiţi de doruri./Plutim: doi nori roşii. /Flăcările /Pâlpâie flămânde./ Jos, în grădină, până şi macul/De milă ne plânge./*[6]

Contactul cu literatura și cultura franceză, mai ales cu poezia lui Baudelaire și Verlaine, va fi decisivă pentru propria sa creație poetică. Sub puternica influenţă a noilor curente, îndeosebi a simbolismului, Ady declanșează un curent de reformare a poeziei maghiare, de modernizare a acesteia, pentru a depăși formele estetice și stilistice desuete, pentru a ieși de sub influența lui Petofi.

După debutul din 1899, la Debrețin, cu volumul *Versuri,* urmat, patru ani mai târziu, la Oradea, de cel intitulat *Încă o dată*, ambele destul de modeste, departe de a anticipa marea lui poezie de mai târziu, poetul publică, în 1906, volumul *Versuri noi,* volum care reprezintă un eveniment editorial de mare impact asupra iubitorilor de poezie, aducând noi elemente si îmbogăţind substanțial arta poetică a celui considerat, pe bună dreptate, unul dintre cei mai mari poeți ai literaturii universale a secolului XX.

Ady Endre a avut și o bogată activitate ca jurnalist, reuşind astfel să observe realitățile complexe ale vieții social-politice, mizeria și dificultățile traiului de zi cu zi al milioanelor de năpăstuiți, dar și să sesizeze aspiraţiile lor, inclusive cele de ordin național, etnic. Toate aceste preocupări l-au făcut să se intereseze și de personalitățile emblematice ale altor minorități etnico-lingvistice.[7]

Pentru lirica maghiară, Ady a fost considerat a fi „*cometa simbolismului*“ spune criticul Kocsis în Antologia sa. Timpul trecut al verbului vrea să exprime schimbarea de încadrare atât de categorică aplicată de critica şi istoria literară anterioară, noile studii încercând să lărgească sau chiar să demoleze cadrul limitat al unui curent, afirmând că poezia lui Ady, cu excepţia unor elemente specifice, care amprentează această orientare, experimentează o formulă care topeşte în sine tot ce a avut mai fast poezia dintotdeauna, dincolo de tradiţii, curente, manifeste sau şcoli. O asemenea abordare nu numai că se poate mula pe creaţia adyană cu uşurinţă, dar se impune chiar, pentru a evita transmiterea către noile generaţii a impresiei de imagine mumificată care prezintă interes doar pentru câţiva cercetători.[8] Trebuie spus că după întâlnirea cu Ady Endre,

[3] Endre,Ady; *Versek*, editura Kriterion, București, 1979, vol. I, pag. 120.
[4] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 51.
[5] Endre, Ady; *Versek*, editura Kriterion, București, 1979, vol. I, pag. 122.
[6] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, 2006, pag. 52.
[7] http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=7718, 27.10.2015.
[8] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 15.

mentalităţile vechi se schimbă. Devii un alt om, singurul tău gând este acela de a-i citi cat mai multe din poeziile sale şi doar atunci eşti mulţumit pe deplin. În acest sens criticul Kocsis spune despre Ady că este *născut parcă pentru a se exprima între limitele estetice propuse de ea, Ady erupe în peisajul literelor maghiare cu o forţă de nestăvilit, cu o uşurinţă a rostirii – nicăieri în discursul său liric nu se simt crispări sau poticniri – care îl anunţă pe geniul pornit să creeze propriul său imperiu de simboluri. Stăpân absolut al limbajului, maestru al ritmului şi al rimei, Ady impune un suflu nou, cu consecinţe fatale asupra versificatorilor tradiţionalişti. După el, nici un autor (şi a existat o întreagă armată de epigoni ai lui Petőfi şi Arany) tributar vechilor canoane nu a reuşit să reprezinte un vârf de valoare, deşi mulţi dintre ei sunt prezenţe lirice remarcabile şi astăzi.*[9]

Romantismul şi simbolismul au drept trăsături comune tristețea, melancolia, neobosita luptă împotriva raționalismului. Ady Endre, simbolist incontestabil al literelor maghiare, reușește prin lirica sa o contopire a diverselor motive și teme literare, realizând astfel, un mod de exprimare deosebit, al conceptelor despre viață și moarte. Folosirea simbolurilor pentru a reda cât mai real viziunea lui despre viață și moarte, constituie punctul central al liricii sale. Va aborda teme precum dorinţa, visul, taina, miracolul, dragostea, bucuria și motivul dragostei şi al iubirii cu multiplele sale variaţiuni.

Deşi la început a fost receptat destul de superficial, mai spune criticul Kocsis în antologie, contemporanii săi încurcându-se în hăţişul de metafore şi simboluri de o noutate enigmatică pentru ei, Ady s-a instalat în forţă în sfera celor privilegiaţi, iar instanţa critică n-a avut altceva de făcut decât să-i „consfinţească“ dreptul de a ocupa acel loc. Foarte elocvent în acest sens este un studiu (*Ady Endre şi noua lirică maghiară*) publicat de Boross F. László în revista *Ma* a lui Kassák la puţin timp după dispariţia lui Ady. Acesta afirmă că Ady a creat prin opera sa şi prin covârşitoarea influenţă pe care o exercita un nivel artistic şi o viaţă artistică în Ungaria şi a fost prin ele iniţiatorul unui experiment reuşit care a permis ca aerul înălţimilor din culturile apusene să pătrundă şi în literatura maghiară. Dacă poeziile din tinereţe conservă cerințele literare clasice ale epocii, treptat se va face loc, pe lângă acestea, revolta împotriva vechiului precum şi combativitatea patriotică. Treptat, simbolismul său se amplifică prin identificarea elementelor peisajului natural cu marile simboluri ale istoriei colective și personale, cu destinul maghiar şi istoria naţională. Opera sa devine un tunet imperativ al preceptelor morale învechite - lucru, de altfel, comun şi poeziei patriotice a lui Octavian Goga. Poezia sa cultivă astfel ideile unei modernităţi europene, opusă vechiului, evoluând sub semnul progresului trepidant, spre industrializare şi urbanizare, în opoziţie cu domeniul denumit de poet „aria grofească”, condamnată ca fiind principalul factor al sărăciei şi decadenţei sociale. Era greu de presupus că o astfel de atitudine să fie pe placul viitorului său socru din Parlamentul budapestan, Boncza Miklós, unde acesta reprezenta omul trecutului.

Viața lui Ady este condusă de alcool și droguri. Toate abuzurile îl vor aduce într-un final la un sanatoriu de dezintoxicare. Și cum deseori se spune că, nimic nu este întâmplător, toată dezordinea din viața lui Ady a dus spre o așezare a vieții sale. Astfel, se va observa o schimbare, în bine, în lirica lui Ady, *se ridică pe scara popularităţii ca poet,* dar în viața personală va suferi o pierdere, *se răceşte legătura cu Léda până când rupe orice legătură cu ea.* În 1914 se căsătoreşte cu Boncza Berta, cu care coresponda în scrisori încă din 1911.[10] Tot în articolul menționat anterior, se mai spune că, odată ajuns în capitala ungară, important centru cultural şi

[9] ibidem, pag. 16
[10] www.poezie.ro, 20.08.2015.

politic al imperiului dualist, se va lărgi orizontul tânărului poet. Lumea trepidantă, nu lipsită de contradicţii şi diverse tentaţii, îl vor atrage ca un magnet, în pofida eforturilor lui de a rezista acestor distructive atracţii. Aspectul fizic armonios, bine clădit al tânărului poet, îi va crea încă de la început numeroase probleme în cercurile boemei şi protipendadei vremii. *Ady Endre, după cum o arată şi creaţia sa, n-a rămas indiferent şi insensibil nici faţă de nurii unora dintre frumoasele vremii. După cum se ştie, vreme de 9 ani, amanta poetului a fost Diosy Adél BRÜLL.*[11]

Adél va fi femeia care îl va cuceri pe tânărul poet cu frumusețea și finețea sa. Chiar dacă totul va începe ca o joacă pentru tânăra femeie, poetul va cădea în mrejele sale și îi va dedica multe din poeziile sale. Chiar dacă a existat și o poveste de iubire între ei, rămâne totuși de necontestat faptul că Ady a beneficiat și de sprijinul financiar al femeii. O bună parte din șederea tânărului poet la Paris a fost posibilă datorită resurselor financiare ale lui Adél, care provenea dintr-o familie deosebit de prosperă. În poeziile lui Ady, tânăra va apărea cu numele anagramat Leda. Și totuși în ciuda unei idile destul de furtunoase, presărate cu abuzuri de droguri și alcool, Adél se decide să îl părăsească pe tânărul poet pentru un alt bărbat, fapt care îl va determina să se mute la Oradea, unde va intra în lumea gazetăriei, având o bună colaborare cu ziarul *Világ,* cu sediul în același oraș. Potrivit unor surse istorice literare, răcirea treptată a relaţiilor amoroase dintre el şi Adél Brüll s-ar fi produs şi datorită faptului că, odată cu creşterea popularităţii sale, el ar fi început să o neglijeze frecvent, fapt care n-a fost primit cu entuziasm şi plăcere de amanta sa. Se pare că ea devenise conştientă şi de faptul că, încă din 1911, el începuse o legătură epistolară intensă cu Boncza Berta, aflată pe atunci la un colegiu elveţian. Tânăra, devenită 4 ani mai târziu soţia poetului, va fi alintată de el cu numele de Csinska, urmând să îi dedice numeroase din poeziile sale de mai târziu.[12]

Însă întâlnirea lui cu mediile literare franceze şi cunoaşterea din sursă directă a noilor curente în poezia franceză şi europeană vor influenţa decisiv viitoarea sa evoluţie estetico-literară și prin el vor asigura accesul poeziei maghiare spre marile curente literare şi estetice ale începutului de secol XX. Sub acest raport putem considera că Ady Endre este unul dintre marii creatori maghiari de poezie, care a oferit o şansă extraordinară confraţilor săi literari de a cunoaşte şi împărtăşi marile câştiguri pe care le va aduce creaţiei poetice proprii dar şi naţionale viitoare noile curente elaborate estetico-literare în laboratoarele pariziene.

Privind retrospectiv situaţia literaturii şi poeziei maghiare de la începutul secolului XX, se poate afirma fără nici un fel de exagerare că înscrierea ei pe orbita noilor direcţii şi tendinţe moderniste se datorează, într-o foarte mare măsură, lui Ady Endre. Şi poezia sa personală a avut faţă de volumele şi poemele publicate anterior de câştigat categoric, atât sub aspect tematic, al mijloacelor şi formelor de expresie estetico-literară, cât şi al întregii sale arte poetice. Riscăm să afirmăm că Ady Endre a reuşit să transforme poezia maghiară a începutului secolului XX, din poezia banală, comună, fără strălucire, anostă şi neimportantă a unei anonime provincii a imperiului dualist într-o poezie competitivă, vie, cu o mai largă deschidere faţă de noile teme şi curente estetice, prin nimic inferioară în raport cu cea a marilor centre de putere literară din epocă. Iar la aceasta şi-a adus o contribuţie şi relaţia sa amoroasă cu Adél Brüll. Se pare că, simţindu-se trădată mai ales de frecventarea intensă a bordelurilor pariziene, ca şi de viaţa hedonistă pe care o ducea şi în care alcoolul şi drogurile jucau un rol exagerat, treptat relaţia

[11]http://www.agerostuttgart.de/REVISTAAGERO/ISTORIE/Iubirile%20lui%20Ady%20Endre%20de%20Brudascu.htm, 27.07.2015.
[12]http://www.agerostuttgart.de/REVISTAAGERO/ISTORIE/Iubirile%20lui%20Ady%20Endre%20de%20Brudascu.htm, 27.07.2015.

amoroasă dintre cei doi se răceşte. De altfel, în 1909, ca urmare a exceselor pe care le făcuse la Paris, poetul ajunge într-un sanatoriu de dezintoxicare, fapt care ar fi trebuit să-l avertizeze şi în privinţa pericolului pe care viaţa sa boemă şi hedonistă îi influenţa sănătatea.

Motivele principale ale decadenţei sale se numeau Boala, Vinul, Extazul, Femeia, Moartea, toate legate de domnia devastatoare a banului. Solidaritatea faţă de ţărănimea săracă maghiară apare recurent în volumul „Uj versek" („Versuri noi") o pledoarie patetică - care îl apropie de gândirea lui Goga ca exponent al ruralului românesc. De pe poziţiile unei poetici anticlasiciste şi post romantice, el reevaluează realist iluziile istorice şi tradiţiile proprii moştenite de la mica nobilime maghiară, de care se simţea indisolubil legat. Expunerea sistematică a acestor motive, sinceritatea nemiloasă, critică la surescitarea orgolioasă a nobilităţii naţionale i-au atras simpatia şi fraternitatea unor poeţi din arealul central european, precum românul Goga, sârbul Manoilovici, croatul Krleza, dar şi artişti precum cehul Franz Kafka sau austriacul Reiner Maria Rilke. Astfel, a devenit unul dintre cei mai reprezentativi poeţi ai epocii, Ady atingând cu temerară intuiţie artistică o viziune simbolistică specifică individualismului modern.[13] În poeziile sale este prezentă influenţa lingvistă româno-maghiară datorită mediului din care provine, zona ce a constituit dispute între conducători de-a lungul anilor. Schöpflin Aladár afirmă despre arta poetică a lui Ady că seamănă cu o fugă imensă, ale cărei laitmotive sunt prezentate din prima partitură, variind pe parcursul creaţiei, îmbogăţindu-se cu motive noi, care toate la un loc se constituie în final în armonie într-un singur motiv.

Laitmotivele liricii sale sunt anunţate încă din primul volum al creaţiei poetice. Sunt incluse sâmburele fiecărui motiv ce va apărea în cadrul celorlalte volume. Atitudinea de bază manifestată în volumul de debut, precum şi sentimentele caracteristice volumului se vor îmbogăţi, motivele se aprofundează, se extind, sentimentele introvertindu-se, depărtându-se de lume astfel, încât în ultimele sale poezii toate motivele şi variaţiunile lor se regăsesc la un loc reprezentând tot ceea ce era specific poetului pe parcursul vieţii sale. Ady lucrează cu simboluri având valenţe duble. În poeziile sale nu imaginile sunt asociate gândurilor, nu prin imagini vrea să reprezinte abstractul, ci le gândeşte în realitate prin imagini. El a fost un poet neliniştit, alarmat, un revoluţionat al poeziei. Ady era predecesorul noului curent literar care se afla în avânt în Europa.[14]

Noi nu numai că-i recunoaştem lui Ady meritele, ci chiar accentuăm valoarea creatoare în toate domeniile care i se cuvin, dar şi calitatea sa de promotor de epocă, în locul reverenţei umile însă trebuie să aşezăm, ca o obligaţie, corecta sa evaluare,[15] mai spune criticul Kocsis. *Noi, cei foarte tineri (ca etate), am luat în mâini un Ady gata clasicizat şi în bună parte de la el am învăţat: noi avem cunoştinţă doar din auzite de bătăliile purtate de Ady în urmă cu zece ani, iar lozincile şi ţelurile pe care şi le-a propus nu le mai putem resimţi ca fiind sangvinic actuale pentru noi. Nonconformismul curajos al poeticii lui Ady Endre îşi află izvorul în puternicele tradiţii reformate din colegiile urmate la Zalău, Carei, Oradea, Ady dovedindu-se unul din exponenţii vitali ai micii burghezii ambiţioase, cultivate, pătrunsă de un puternic patriotism local.*

Astăzi, la un veac distanţă, opera sa încă reuşeşte să producă asupra cititorului o impresie covârşitoare. Ady a deschis un drum pe care a reuşit să umble numai el, toţi ceilalţi care s-au încumetat să-i calce pe urme s-au rătăcit într-o lume pentru cucerirea căreia puterile

[13] http://www.muzeuloctaviangoga.ro/locatarii-de-la-ciucea/ady-endre-5/, 20.08.2015.
[14] Schöpflin, Aladár; *Ady Endre. Micromonografie*, editura Polis, Cluj-Napoca, 2005, pag. 6.
[15] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006, pag. 16.

lor s-au dovedit a fi fost mult prea modeste. Pentru a-l înţelege pe Ady Endre, nu este suficient să citeşti despre el sau să crezi ce spun criticii,trebuie sa-i citeşti creaţia, pentru a-ti crea propria impresie despre acest mare poet transilvănean, concluzionează criticul Kocsis în antologia sa.[16]

Bibliografie:

1. Bibliografie primară:

- Borbely, Sandor; *Igy Élt Ady Endre*, editura Mora Ferenc, 1989;
- Endre, Ady; *Poemele tuturor tainelor. Antologie lirică*, cuvânt înainte: Marin Sorescu, Prezentare: A. E.Baconski, Ediţie îngrijita de Ion Acsan, Editura Grai si Suflet – Cultura Naţionala, Bucureşti, 1995;
- Endre, Ady; Osszes *Versei I*, editura Szepirodalmi, Budapesta, 1989;
- Endre, Ady; Osszes *Versek*, editura Szepirodalmi, Budapesta, 1955;
- Endre, Ady; *Versek*, editura Kriterion, București, 1979, vol. I;
- Halász, Elod; *Nietzsche és Ady*, Editura Ictus, 1995;
- Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006;
- Schöpflin, Aladár; *Ady Endre. Micromonografie*, editura Polis, Cluj-Napoca, 2005;
- Varga, József; *Ady és kora (Ady şi epoca lui),* 1977, editura Kossuth, Budapesta.

2. Bibliografie online:

- www.observatorul.com/ articles_main.asp? action=articleviewdetail&ID =7718, 27.10.2015;
- www.agerostuttgart.de/REVISTA AGERO/ISTORIE/Iubirile% 20lui%20Ady%20 Endre%20de%20 Brudascu.htm, 27.07.2015;
- www.muzeuloctaviangoga.ro/locatarii-de-la-ciucea/ady-endre-5/, 20.08.2015;
- http://stefandincescu-octavianvoicu. blogspot.ro/ 2015/04/ blog-post .html, 23.08.2015;
- www.poezie.ro, 20.08.2015;
- www.versuri-si-creatii.ro, 23.08.2015, traducere și adaptare de Octavian Goga.

[16] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 17.

BENEFACTRICUM HUJUS CONGREGATIONIS ET EX SINGULARI CONGREGATIONIS BENEVOLENTIA ADMISSARUM

Diana-Maria Dăian, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The following paper aims to bring into discussion the existence of a Marian sodality under the Jesuit guidance that functioned in the seventeenth-century Calvinist Transylvania. By exploring the album of this congregation found in the Roman-Catholic Archives from Alba-Iulia, we intend to show the way in which its members were integrated in a devotional network, in a circuit with a pious finality with the purpose of building a strong and united Catholic presence. The foundation of this congregation was a clear proof of the fact that the Jesuits tried to distinguish the Catholic "faith truths" from the "heretical" and "schismatic" teachings. Taking into consideration the confessional pluralism and the competition between the Transylvanian Catholic community numerically reduced and the representatives of the other confessions (in particular, the Protestant denominations), a sodality dedicated to the Virgin Mary was able to ensure the fraternal support so as to encourage its members to proceed in the Catholic faith. The collaboration between the Catholic missionaries and the laics represented the basis of the pattern, we mean of the personalized model of analysis regarding the Counter-reformation in seventeenth-century Transylvania, the territory situated at the margins of the Christendom, preparing the path for the Catholic Reformation initiated by the Habsburgs.

Keywords: corpus Christianum, Catholic Reformation, seventeenth-century Transylvania, Marian sodality, Jesuits

Creştinismul european de dinainte de epoca marilor Reforme a fost paragonabil unei limbi împărtăşite de toţi credincioşii, deşi vorbită în dialecte diverse în funcţie de loc, de condiţia socială şi de gradul de instrucţie al vorbitorului.[1] Era vorba aşadar despre o religie în cadrul căreia aspectele doctrinare ocupau un spaţiu relativ restrâns în viaţa laicilor de rând; în Evul Mediu târziu, unui nucleu restrâns de idei fundamentale, focusate asupra valorii morţii şi resurecţiei lui Iisus, corespundea o gamă vastă de practici şi comportamente religioase, mai mult sau mai puţin mediate de autoritatea ecleziastică.[2] În interiorul acestui ansamblu variat, se contura ideea de pietate (*pietas*), adică de devoţiune religioasă. Conform viziunii generale, fiecare oraș și sat avea o dimensiune spirituală: dincolo de înclinația pentru coabitarea umană, era un corp religios, un *corpus Christianum.* Gândit prin prisma pietății creștine, unitatea sa era o expresie a dragostei creștine, pe când furnizarea de ajutor reciproc un exercițiu, o punere în practică a carității.[3]

Probabil una dintre cele mai ilustrative forme de implicare a *corpus*-ului de credincioși în sfera vieții religioase este reprezentată de asociațiile spirituale laice. Cercetările privitoare la

[1] Louis Chatellier, *La religione dei poveri. Le missioni rurali in Europa dal XVI al XIX e la costruzione del cattolicesimo moderno*, Garzanti Editore, Milano, 1994, p. 153.
[2] *Ibidem.*
[3] Benjamin J. Kaplan, *Divided by Faith: Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Harvard University Press, Harvard, 2007, p. 60.

originea confraternităților au subliniat originea incertă a acestor asociații spirituale, putând fi identificate antecedente în lumea Antichității târzii (asociațiile de *fossores* la Roma, de *parabolani* la Constantinopol, de *fossores* sau de *spoudaei*). Acestea se bazau pe sentimentul de uniune fraternă, deloc străin corporațiilor păgâne (*collegia*), dar dezvoltat în mod particular de creștinism, precum și pe iubirea lui Dumnezeu[4], cu mențiunea că exista o vizibilă diferență comparativ cu confreriile medievale, un fenomen tipic medieval de o varietate complexă.[5]

Asociațiile spirituale aflate sub coordonarea spirituală a ordinelor religioase catolice (confrerii, confraternități, congregații, sodalități) [6] au jucat un rol major în religia urbană în Evul Mediu târziu. Ele au fost pe bună dreptate descrise ca „expresia primară, organizată a vieții religioase catolice laice din secolul al XIII-lea până în secolul al XVIII-lea”[7], dovedindu-se a fi instituții relativ flexibile: puteau fi utilizate de ordinele religioase sau de preoții parohiali cu scopul de a promova noi forme de devoțiune sau de a direcționa pietatea populară înspre practici deja existente, dar în același timp puteau fi înființate de grupuri de laici sau de comunități rurale. Confreriile au îndeplinit roluri multiple: unele au urmat îndeaproape tipologia organizațiilor târziu medievale și au servit asigurării rugăciunilor pentru cei decedați, altele erau de factură devoțională, oferind absolvirea de păcate pentru a încuraja practici devoționale particulare, în timp ce altele, de altfel și cele mai numeroase, au îndeplinit deopotrivă funcții devoționale, protective și intercesoriale.[8] Aceste asociaţii au avut un rol important în promovarea devoţiunii

[4] Domenico Schiappoli, Carlo Alfonso Nallino, Gennaro Maria Monti, “Confraternita”, http://www.treccani.it/enciclopedia/confraternita_%28Enciclopedia-Italiana%29/, accesat la data de 17.07.2016, ora 21:56.

[5] Urme ale unor confraternități au fost depistate în Franța în secolul al VII-lea, iar în anul 852, în cadrul capitolelor de la Reims, se punea problema reprimării abuzurilor comise de confrerii de către preoții parohi. Dezvoltarea lor a fost strâns legată de apariția orașelor și a burgurilor medievale (secolul al X-lea), cu mențiunea că inițial, confreriile reuneau toți clericii dintr-un oraș. Abia din secolul al XII-lea, confraternitățile primeau în rândul lor și laici, care în scopuri devoționale dispuneau de un altar, de o capelă sau de o biserică. În cazul Italiei, unii cercetători asociază anul 1144 cu apariția primelor asociații spirituale laice, în timp ce alții optează pentru anul 1260 (Perugia) sau chiar 1264 (Roma). Multe dintre acestea derivau din mișcarea mistică a flagelanților care, pentru a pacifica facțiunile guelfilor și ale ghibelinilor, au apelat la predicile itinerante, promovând concordia și penitența. *Ibidem;* vezi și Emanuela Boaga, “Confraternite laicali e la Chiesa in Italia”, în *Dizionario Storico Tematico La Chiesa in Italia,* vol. I. Dalle Origini all’Unità Nazionale, Roma, 2015, http://www.storiadellachiesa.it/glossary/confraternite-laicali-e-la-chiesa-in-italia/?print=pdf, accesat la data de 13.07.2016, ora 19:09; http://www.sapere.it/enciclopedia/confrat%C3%A8rnita.html, accesat la data de 18.07.2016, ora 19:20; a se vedea și Paolo Chinazzi, *Le confraternite. Storia, evoluzione, diritto,* Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2010, p. 21.

[6] Ghilda (breasla) reunea totalitatea meșterilor dintr-o localitate, fiind bazată deci pe apartenența la același meșteșug și având o dimensiune preponderent profesională. În ajutorul breslei, care prin natura sa nu putea împlini exigențele devoționale ale membrilor săi, era pusă confreria profesională, a cărei menire principală era aceea de a organiza și ghida viața religioasă a asociației de meșteșugari. Confreria era cea care asigura devoțiunea patronului spiritual (sfinți, aspecte ale divinului precum Trinitatea sau Crucea), a cărei intercesiune o căuta, presta servicii spirituale în folosul membrilor săi sau al binefăcătorilor cu scopul obținerii mântuirii, contribuia la organizarea procesiunilor cu ocazia marilor sărbători, dar în același timp, se îngrijea și de realizarea funeraliilor pentru defuncți, cultivând un puternic sentiment de solidaritate în fața morții. Fiecare confrerie avea un spațiu de înmormântare și un altar (în unele cazuri, o capelă) într-o biserică locală. Există o diferență între confreriile terțiare, modelate după Regula Ordinului căruia se integrează, confreriile profesionale (meșteșugărești) și confreriile funerare sau asociațiile de rugăciuni, ale căror scopuri erau pur devoționale. Lidia Gross, *Confreriile medievale în Transilvania (secolele XIV-XVI)*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2004, pp. 170-179.

[7] Nicholas Terpstra, “Confraternities”, apud Robert Bireley, “Early Modern Catholicism”, în David M. Whitford (ed.), *Reformation and Early Modern Europe: A Guide to Research,* Truman State University Press, Kirksville, 2008, p. 225.

[8] Marc Forster, *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany, 1550-1750,* Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 133-134.

individuale: pe de o parte, confreriile erau sub aspectul formei şi funcţiei, un loc de întâlnire între mesajul clerical şi iniţiativa populară, iar pe de altă parte *Bruderschaften,* datorită capacităţii de adaptare, puteau forja forme de devoţiune individuală şi comunală.[9]

Trendul pentru confraternităţi, ca oriunde în Europa catolică, era dat de „evoluţia devoţiunii spre rugăciunea individuală şi dialogul direct între credincios şi divinitate”.[10] În acelaşi timp, confraternităţile puteau fi privite şi ca o tentativă de progres pe calea spre perfecţiunea creştină fără a necesita separarea de lume (cazul membrilor ordinelor religioase).[11] Pe măsură ce au continuat să crească numeric și din punctul de vedere al membrilor pe parcursul secolului al XVI-lea, ele și-au înmulțit activitățile caritabile pentru a veni în întâmpinarea categoriilor sociale mai puțin privilegiate. Conciliul din Trento (1545-1563) a manifestat exigența de a plasa confreriile sub supravegherea episcopului și, deci, de a pune aceste asociații spirituale sub jurisdicția Bisericii, clerul intervenind în organizarea lor, indiferent dacă scopul lor era unul eminamente cultual sau unul mixt (spiritual și temporal).[12]

Tot în această perioadă, papii au acordat numeroase indulgențe și privilegii confraternităților, stabilite prin intermediul unei bule sau breve papale și și-au concentrat atenția asupra reorganizării lor juridice.[13] Astfel, în anul 1595, papa Clement VIII, în continuarea decretelor tridentine care stabiliseră că asociațiile spirituale intrau sub jurisdicția episcopului, punea problema facultăților necesare ridicării unei confraternități.[14] La 1604, același papă, prin constituția *Quaecumqua a Sede Apostolica,* punea bazele unei noi viziuni organice asupra confreriilor, definind în manieră clară înființarea lor, investirea cu indulgențe și privilegii spirituale, acordarea drepturilor și a datoriilor de control și disciplină din partea episcopilor și a superiorilor ordinelor religioase.[15] În același timp, se statua că orice tip de confrerie trebuia să aibă sediul primar, zis arhiconfraternitate, la Roma și că acesteia trebuiau agregate toate celelalte asociații spirituale similare pentru a putea dispune de privilegii și beneficii spirituale; și confreriile deja înființate trebuiau să-și declare adeziunea, afiliindu-se arhiconfraternităților romane.[16] Rezultatul obținut a fost o diversitate multifațetată de confraternități, în ciuda faptului că Biserica catolică a depus un efort considerabil pentru a regulariza și disciplina aceste asociații.[17] Cercetări recente au subliniat importanţa asociaţiilor spirituale de tipul sodalităţilor din punctul de vedere al importanţei acestora în „reforma interioară şi militantismul confraternitar”[18], acestea ţintind spre convingerea intimă a sufletelor, cucerite prin intermediul

[9] *Ibidem,* pp. 132-133.
[10] *Ibidem,* p. 133.
[11] Observarea preceptelor religioase era în cazul confreriilor mult mai riguroasă decât de obicei. Frecvența lunară a confesiunii sau primirea comuniunii de patru ori pe an erau elemente care distingeau clar membrii unei confraternităţi de marea majoritate a celorlalți laici, dat fiind faptul că cel mai mare număr de credincioşi se confesa şi primea comuniunea nu mai mult de o dată pe an, în proximitatea Paştilor. Dimensiunea colectivă şi comunitară definitorie pentru sodalităţi era pusă în evidenţă şi de dispoziţiile asupra recitării publice a păcatelor membrilor şi de cele privind asistenţa reciprocă în cazul bolnavilor. Chatellier, *La religione dei poveri,* p. 154.
[12] Schiappoli et alii, *Confraternita,* http://www.treccani.it/enciclopedia/confraternita_%28Enciclopedia-Italiana%29/, accesat la data de 18.07.2016, ora 18:33.
[13] Boaga, *Confraternite laicali,* http://www.storiadellachiesa.it/glossary/confraternite-laicali-e-la-chiesa-in-italia/?print=pdf, accesat la data de 13.07.2016, ora 19:17.
[14] Chatellier, *La religione dei poveri,* p. 154.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem,* p. 134.
[18] Expresie folosită de istoricul Italian Luigi Fiorani. Luigi Fiorani, “Verso la nuova città”, în *Ricerche per la storia religiosa di Roma,* vol. 10 (1988), p. 110.

intervenţiilor caritabile şi a emotivităţii suscitate de o metodă centrată pe practica devoţională, muzică, vizitarea bisericilor, adică pe aspectele afective.[19]

Preocuparea de a se conforma unei reguli de viaţă a fost probabil, în lumina unei atente analize, componenta cea mai importantă a Reformei catolice post-tridentine. Când regula exista deja, deoarece fusese lăsată ca moştenire de un sfânt unei comunităţi de *religiosi,* se încerca aducerea acesteia la rigoarea sa primitivă şi aplicarea sa, eliminând toate modificările suferite de-a lungul secolelor.[20] Reîntoarcerea la regula primară, originară, la stricta observanţă, nu era neapărat dictată de simpla dorinţă de a respecta normele juridice sau de fidelitatea, loialitatea faţă de un trecut îndepărtat. Era vorba despre a regăsi, fără întreruperi, calea spre salvarea sufletului (*la via della salvezza*), dar acea cale indicată de sfântul fondator al unui ordin.[21] Drumul celest parcurs de acesta cu succes putea să fie urmat de alţii cu o absolută certitudine de a obţine recompensa finală, cu condiţia de a nu se îndepărta de model.

Pe parcursul secolului al XVII-lea au crescut numeric confraternitățile cultuale și devoționale dedicate Fecioarei Maria și sfinților. Considerăm că o importanță sporită în dezvoltarea mariologiei a avut reafirmarea doctrinei divinei maternități, una dintre ocazii fiind oferită de condamnarea socinianismului, ce nega distingerea persoanelor în cadrul divinității.[22] În 1555, prin *Cum quorundam hominum* a lui Paul IV, constituție apostolică al cărei conținut a fost reiterat în 1603 prin *Dominici gregis* a lui Clement VIII, Roma condamna numeroase abuzuri și erori doctrinare, printre care se număra și respingerea Fecioarei Maria ca Mamă a lui Dumnezeu.[23]

Congregațiile mariane iezuite, a căror origine coboară în anul 1563[24] și care s-au răspândit în întreagă Europă catolică, au avut ca prioritate asistența săracilor, a bolnavilor și a celor aflați în închisoare.[25] Cultul Fecioarei a ajuns în perioada medievală târzie în prim-planul devoţiunii laice, iar intercesiunea Mariei a fost considerată cea mai eficientă, aspecte probate de ridicarea numeroaselor biserici în onoarea Fecioarei, dar şi de finanţarea altarelor, a statuilor şi a coroanelor votive pentru împodobirea altarelor dedicate Mariei. Mariologia a concentrat două

---

[19] Marina Caffiero, "Le conversioni: modelli, strategie, pratiche", în Domenico Rocciolo, Caterina Fiorani (ed.), *Luigi Fiorani: storico di Roma religiosa e dei Caetani di Sermoneta*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2013, p. 198.

[20] Louis Chatellier, "I gesuiti alla ricerca di una regola di vita per i laici: le congregazioni mariane", în Paolo Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Quaderno 40, Società editrice Il Mulino, Bologna, 1994, p. 383.

[21] *Ibidem,* pp. 383-384.

[22] Paul Haffner, *The Mystery of Mary*, Hillenbrand Books, Gracewing, 2004, p. 120.

[23] Sfântul Scaun condamna în același timp negarea trinității și a divinității lui Iisus, respingerea doctrinei păcatului originar, înțelegerea univalentă a sacramentelor, precum anularea autorității tradiției. Justin S. Holcomb, *Know the Heretics*, Zondervan, Grand Rapids, Michigan, 2014, https://books.google.ro/books?id=GV9tAgAAQBAJ&pg=PT87&lpg=PT87&dq=dominici+gregis+1603&source=bl&ots=FWwk3Go-8m&sig=r6_Ws-ab9HisNLZbkCqu7Zve8OU&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwimkJb5j_HNAhUML8AKHeKHBnYQ6AEIQDAF#v=onepage&q=dominici%20gregis%201603&f=false, accesat la data de 13.07.2016, ora 22:11.

[24] Sodalitatea Fecioarei Maria (*Congregationes seu sodalitates B. Mariae Virginis*) a fost înființată în 1563 de iezuitul belgian Jan Leunis, în cadrul Colegiului roman al Societății lui Iisus. Deși inițial sodalitatea a avut ca țintă tinerii ce studiau în cadrul colegiului iezuit, bula papală *Superna dispositione* a consfințit constituirea sodalităților pentru adulți sub autoritatea superiorului general al ordinului iezuit, acestea fiind considerate ramuri ale congregației-mamă. Ulterior, aveau să fie fondate sodalități pentru diferite categorii sociale, precum preoți, nobili și nobile, negustori, meșteșugari, clerici, fiecare dintre aceste grupuri fiind afiliate sodalității *prima-primaria* a Colegiului roman.

[25] Bireley, *Early-Modern Catholicism,* p. 226.

dimensiuni fundamentale ale Fecioarei: Maria ca personificare a Bisericii, respectiv Maria ca mireasă a lui Hristos (*Sponsa Christi*) şi ca regină a cerului (*Regina Caeli*).[26]

O sodalitate mariană, dar aflată sub patronajul spiritual al membrilor Societăţii lui Iisus, dovadă a preferinţelor laice clare în materie de alegeri devoţionale, poate fi regăsită şi în Transilvania calvină a secolului al XVII-lea, *informatio* datată în 1648, raportul de la 1649 și albumul acestei confrerii identificat în Arhivele Romano-Catolice Transilvănene de la Alba-Iulia fiind de o importanţă fundamentală în identificarea membrilor şi, implicit, în evaluarea implicării laicilor transilvăneni în sfera vieţii religioase.[27] Pentru a deveni un membru al sodalităţii, un laic trebuia să primească aprobare din partea rectorului, a vice-rectorului, a „bătrânilor" și a celorlalți membri ai confraternității.[28] Persoana admisă în rândul confreriei trebuia să-și scrie numele, teritoriul de origine și data la care s-a făcut intrarea în asociație, iar în cazul în care noul membru nu știa să scrie și să citească, o altă persoană trebuia să realizeze toate aceste proceduri în numele său.[29] Noii membri ai sodalității trebuiau să facă o „faptă bună" oferind spre folosul asociației spirituale laice o donație în funcție de condiția economică, donație care era consemnată în registrul sodalității de către secretar și care se constituia într-o adevărată practică privind admiterea în asemenea confrerii, permițând strângerea de fonduri necesare pentru festivitățile anuale, precum și pentru înmormântarea și liturghiile votive ale membrilor decedați.[30] Potrivit *informatio* din 1648, funcționarea congregației mariane transilvane era circumscrisă de parametrii statutelor asociațiilor spirituale de acest tip, exceptând flagelările; totodată, aflăm că cele mai importante acțiuni publice aveau loc cu ocazia festivității *Corpus Christi* și a *Assumpta Vergine*.[31]

Dintre nobilii catolici care făceau parte din sodalitatea iezuită, trebuie să îi menționăm pe: Valentin Tusnadi (preot paroh în Alba-Iulia), André Széntpal, Mihály Mikes (cancelarul Transilvaniei), Paul Györfy de Copșa Mică, Matthias Kasta (admis pe patul de moarte în sodalitate ca urmare a dorinței exprimate), Mihály Globicz, Blasius Peknay (preot), István Aitony, György Szelepcsény (arhiepiscop de Nitra și, ulterior, de Kalocsa), Raphael Féherpataky, Ferenc Mikes, Ferenc Székely, Ferenc Kornis, László Gyulai, Bartolomeus Szebelébi (preot la

[26] Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford University Press, Oxford, 1976, pp. XXII, 103.

[27] *Informatio quaedam missionis Monostoriensis in Transylvania anno 1648. in Novembri data. Monumenta comitialia regni Transsylvaniae*, vol. XV, pp. 479-492; *Az 1649-iki jelentes. Ibidem*, pp. 492-518; Arhivele Romano-Catolice Transilvănene, Arhiva de Colecție din Cluj-Napoca, Fond 290/g-I. Aggmenház (Szent Erzsébet Ispotály) iratai 1320-1900, fasc. 1 (1341-1847), *Album sodalitatis Natae Reginae Angelorum Authoritate Apostolica Kolos Monostorini in Residentia Societatis Jesu erectae.*

[28] Adam Darlage, "The Feast of Corpus Christi in Mikulov, Moravia: Strategies of Roman Catholic Counter-Reform (1579-86)", în *The Catholic Historical Review*, vol. 96, nr. 4 (2010), p. 667.

[29] *Ibidem.*

[30] *Ibidem.*

[31] *Classes 4 majores habent Congregationem Natae Reginae Angelorum, quinquagenarium circiter numerum constituentes, exceptis iis, qui iam finitis scholis vel aulici, vel sui iuris facti, eo nihilominus spectant. Celebratur haec in sacello domestico, praeside magistro rhetorices. Omnia pergunt in ea, quantum fieri potest, more consveto sodalitatum, excepta flagellatione publica, quae quoniam scandalosa foret, fit privatim in sacello. Declamationes quovis mense rhetores et poetae habent simul, vel alternis mensibus, prout est numerus discipulorum. Publicas tamen actiones binas quovis anno habent; unam in festo Corporis Christi, aliam in festo Assumptae Virginis: in quarum ultima etiam praemia distribui solent; causa tam praematurae distributionis est conventus dominorum, qui tum solet esse universarius et frequentissimus. Monumenta comitialia regni Transsylvaniae/Erdélyi Országgyülési Emlekék*, vol. XV (1669-1674), Magyar Tudományos Akad. Könyvkiadó Hivatala, Budapest, 1892, p. 482.

Alba-Iulia), László Gyllanny, János Szegedi, Péter Horvat, István Szilagy, Sigismund Jary, Johannes Seren, Joannes Jacobus Pinser (farmacist).[32]

Albumul conținea o listă a clericilor și magiștrilor care au fost admiși în sodalitatea mariană[33]: la 1647 István Szombathely (magistru clujean și, totodată, magistru în cadrul sodalității), Ferenc Temeswar (magistru clujean), la 1648 Mihály Magyari (magistru clujean) și Matthias Polyai, la 1650 magiștrii Adam Ivanoczy și Mihály Triboczky, la 1651 preoții David Kuhn și István Boldizsár, precum și Oswald Gafsmann și Georgius Drummer, la 1655 preotul Nicolaus Rutkay, plebanul Péter Székely și Johannes Gernyansky, la 1656 capelanul István Kada și Miklós Magyari, la 1657 Zsigmónd Kösegi, la 1665 Mihály Marton și István Horvat, la 1667 László Lindvari, Stephanus Papovicz, Ferenc Szakmari și János Pal, la 1674 Luca Blaskovich, la 1675 György Szombathely, la 1681 Bartholomeus Szebelebi (preot la Alba-Iulia și vicar general al Transilvaniei) și László Szarany, la 1685 Imre Bente, la 1688 András Magyari.

La 1642 erau admiși în congregația mariană Georgius Csáky-prefectul sodalității, Blasius Delney, Johannes Bosnensis, János Szabó, Nicolaus Torma, István Peres, Franciscus Lugosi, Ioannes Haller, Ioannes Damokos, Mihály Ferenczi, Péter Szílvasi, Georgius Bekö, Mihály Czöb, Ioannes György, Martin Féher, Gregorius Both, Ferenc György, István Lazar, András Egyéd, Wolfgang Kamuthy, István Torma, Ioannes Torma, Thomas Mikes, Mihály Pálffy, István Kalos, Mihály Petracz, Ioannes Simon, Paulus Gál, István Ujfalvi, Nicolaus Baczi, Paulus Petki, Mihály Torma, Ferenc Torma, István Szentpál, Gaspar Királyfalvi, Gregorius Bornemisza, Ferenc Janko, Petrus Marton, István Fazakas, István Koronkai, Michael Literati, Samuel Balasz, Ferenc Olahfalvi, Mihály Szombatfalvi, Blasius Oroshegy, Blasius Delni, Matthias Karda, Gabriel Süket, Andreas Binner, Ladislaus Trausner, Ferenc Remeti și Georgius Vasarhely.[34] La 1643 erau admiși Sigismund Budai, Nicolaus Franciscus Faber, Matthias Sambar, Paul Szemerödi, György Szentsimon, Paul Randelius, András Egyed, Joannes Bakos, Nicolaus Vajda, Marcus Vajda, Péter Dobai, András Jegenyei, Mihály Sandor, István Csiki, Benedict Török, Jakob Éltes, Andreas Kaszony, Petrus Racz, Ferenc Maroczi, Ioannes Berkeszi, István Lugosi, Valentin Istvanffy, András Mattyas, István Margai, István Kozmasi, Nicolaus Gavai, Gregorius Thomasus, Ioannes Abranfalvi, Ioannes Czokfalvi, András Mattyas, Daniel Makai, Ioannes Elekes, Blasius Szücs, Ladislau Torma, István Szeléndi, Péter Hozo, Martin Sombori, István Mihály, Ioannes Ujfalvi, János Szentpal, Péter Czöb, István Kaszony, Ioannes Olafalvi, Michael Dimien, Ioannes Pentiker.[35]

La 1644 între membrii sodalității mariane figurau Nicolaus Petroczi, Imre Szentsimon, Nicolaus Lado, Georgius Szaszfalvi, Abraham Taller, Péter Veres, István Gaspar, Michael Szabo, Blasius Szentmiklós, Ioannes Szentmarton, Michael Kando, Ferenc Szabo, Gregorius Kun, Gregorius Kereczeny, István Gasparfy, Nicolaus Szentkirály, Laurentius Horvat.[36]

La 1645 erau admişi în această sodalitate Thomas Gasparfy, Ladislaus Imecz, Péter Bobecki, Thomas Sombori, György Mihály, Andreas Mikonicz, iar la 1646 Stephanus Napoly, Gregorius Vragovicz, Nicolaus Czernatoni, Ioannes Bodo, Ioannes Josa, Martin Szepvizi,

[32] *Nomina dominorum nobilium qui extra ordinem sodalitati huic incorporantur*. Arhivele Romano-Catolice Transilvănene, Arhiva de Colecție din Cluj-Napoca, Fond 290/g-I. Aggmenház (Szent Erzsébet Ispotály) iratai 1320-1900, fasc. 1 (1341-1847), *Album sodalitatis Natae Reginae Angelorum Authoritate Apostolica Kolos Monostorini in Residentia Societatis Jesu erectae*, pp. 5-6.

[33] *Nomina inseritorum in sodalitatem Natae Reginae Angelorum in Residentia Patribus Romano-Catholicorum Monostorini. Ibidem*, p. 154.

[34] *Ibidem*, pp. 505-508.

[35] *Ibidem*, pp. 508-510.

[36] *Ibidem*, pp. 510-511.

Joannes Ujfalvi, Péter Mihály, la 1647 Mihály Oroszhegy, Georgius Lazar, István Szigeti, la 1648 Thomas Gegeö, Balthasar Veres, Georgius Bethlen, Martin Kaszony, István Bodo, la 1649 Lazar Apor, Péter Damokos, István Sandor, Gaspar Somlyai, Michael Jakab, Daniel Kun, Laurentius Farkas, Andreas Somolyai, Péter Rethy, la 1650 Ambrosius Nagy, Paulus Becze, Andreas Literati, Martin Iordan, Balthasar Thuroczi, Ferenc Gavai, Ioannes Nadasi, Michael Boldogszaszponyfalvi, Matthias Hozo, István Andrasi, Demetrius Bogdan, Ladislau Radak, István Polgar, la 1651 Petrus Balogh, Martinus Lemény, Valentin István, Péter Bodor, Ferenc Lugosi, Georgius Lugosi, Blasius Budai, Nicolaus Felvinczi, David Veres, Paul Vas, Ioannes Albert, István Kun, Ignacius Szentapal, Ioannes László, iar la 1652 Samuel Szilagy, Ioannes Mihály, Ioannes Sandor, Ioannes Bors, Benedict Veres, Matthias Denes, Ferenc Balasz, Benedict Palfalvi, István Szentkirály, Péter Kozmasi. În anul 1653, anul în care Dieta Transilvaniei decidea alungarea iezuiților din Principat, în sodalitatea mariană aflată sub supravegherea spirituală a iezuiților erau admiși Petrus Bogdan, Petrus Veres, Imre Kaszony, Zacharias Matthe, Michael Rakosi, Michael György, Thomas Mihály, István Nagy, Antonius Sukor, Blasius Pataki.[37] Aceasta înseamnă că în intervalul 1642-1653, sodalitatea mariană aflată sub coordonarea spirituală a iezuiților ajungea să numere peste 250 de membri.

Albumul descoperit în arhive și supus analizei se dovedește de o importanță deosebită, respingând clișeul istoriografic românesc potrivit căruia iezuiții au părăsit Transilvania ca urmare a expulzării lor de către principele Gheorghe Rákóczi II (1653). Așa cum ar fi fost de așteptat, înregistrările membrilor Congregației ar fi trebuit să ajungă la un final odată cu alungarea iezuiților, dar acestea au continuat și după anul 1653, sodalitatea numărând pentru intervalul 1654-1685, peste 500 de membri.

La 1654 au fost admiși Samuel Kalnoki, Gaspar Kornis, Georgius Torma, Georgius Alvinczi, Joannes Kereszturi, Georgius Szilagy, Ferenc Lemeny, Joannes Bernard, Joannes Ferenc, István Szentsimoni, István Szentgyörgy, Ioannes Csiki, Ioannes Fogarasi, Michael János, István Thamas, Thomas Jenöfalvi, Petrus Salati, Paul Hozo, Georgius Füstös, Nicholaus Hatszegi, Ioannes Darvas, Ioannes Hollo, Georgius Holdi, Péter Olahfalvi, Franciscus Fekete), în timp ce un an mai târziu se înscriau Andreas Istvánffy, Andreas Incze, Clemens Dimien, Ferenc Szentmartoni, Gabriel Kun, Gabriel Maczkasi, Georgius Damokos, Georgius Sarfalvi, Joannes Madarasi, Ioannes Szentamasi, Ladislaus Josika, Ladislaus Janko, Lucas Olos, Lucas Pall, Paul Székely, Petrus Szekeres, Péter Szabo, Péter Kozma, Péter Szentmihály, István Lakatos, István Simon, István Kaszony, István Marin, István Balint, Sigismund Balint, Matthias Hodor, Mihály István.[38]

La 1656 se alăturau Ioannes Demien, István Szentimre, Ioannes Györffy, Andreas Czomortani, Valentinus Barochi, Ioannes Kopacz, Georgius Andras, Nicolaus Matthias, Mihály Fenesi, Michael Bacz, Nicolaus Imre, Martin Biro, István Köves, Georgius Marton, Alexander Kun, Stephanus Literati, Gabriel Simon, Georgius Simon, Andreas Illics, Ioannes Gaspar, Gabriel Damokos, Michael Vajda, István Salati, Iacobus Almasi, János Angyalos, Georgius Tamas, Mihály Nagy.[39] La 1657 erau admiși în sodalitate Petrus Damokos, Ferenc Gaborffy, Mihály János, Martin Figuli, Andreas Literati, Blasius Baroti, Gregorius Imre, Ferenc Malomfalvi, Mihály Madaras, Blasius Haraseli, Petrus Sandor, Zsigmónd Kávási, Ioannes Szentleleki, Ferenc Rabai, la 1658 Georgius Barkoczi, Georgius Gall, la 1659 Gabriel Josika și István Orban, iar la

[37] *Ibidem,* pp. 511-517.
[38] *Ibidem,* pp. 517-519.
[39] *Ibidem,* pp. 519-520.

1660 Georgius Soproni, Ioannes Kovács, István Jenöfalvi, Mihály Szamosközi, Andreas Farkas, Ioannes Peterffy, Petrus Kelemen.[40]

Pentru anii următori, albumul consemna admiterea următorilor membri: la 1661 István Haller de Hallerkö, Ioannes Kaszoni, Paul Szentmarton, István Gáll, Petrus Bölöni, Michael Kozma, Michael Mattyas, Martin Ujfalvi, Benedict Beleniesi, Paul Rakosi, Michael Szalai, Ferenc Holicki, Ferenc Egied, Ferenc Kalmandi, Michael Bereczki, István Nagy, Petrus Hozo, Martin Lajos, Michael Vida, Gabriel Rakosi, Ioannes Györffy, Andreas Zinder, Michael Szentmarton, Blasius Biro, Péter Györffy, Francisc Texi, Georgius Apor, Michael Bereczki, Francisc Polyak, la 1668 István Albert, István Pongracz, Ioannes Hodor, Paul Nagy, Ioannes Nagy, Blasius Kanya, István Fodor, István Miko, Ferenc Szaszfalvi, Petrus Markos, la 1669 László Gyulaffy, Christophor Torma, István Angyalos, Paul Forro, Valentin Szabo, Michael Gal, Péter László, Ioannes Szebestyen, Thomas Gasparffy, Andreas Szabo, la 1670 Ioannes Boldosfalvi, Michael Csiriak, István Kádár, István Czernatoni, István Gaal, Michael Delnei, Martin Boros, Ioannes Kerezo, Ioannes László, Paul Gaal, Andreas Remetei, Péter Kotormanyi, la 1671 Blasius Bodonyi, Michael Szigeti, István Baroti, Ioannes Desi, Michael Szarazkiki, Thomas Bors, la 1672 Paul Simon, Ioannes Roman, Ioannes Ungur, István Horvat, Mihály Csingeri, Gabriel Thordai, Isac Szilvasi, Simon Knabel, István Palffy, Georgius Galantai, Michael Kolozsvár, Michael Tamasi, la 1673 Petrus Napolyi, Georgius Napoly, Andreas Radak, Ioannes Fogarasi, Péter Szepvizi, Francisc Fabri, Petrus Gaspar, Michael Tordai, Michael Szava, Christophor Policseni, Ioannes Menesagi, Ferenc Josika, Ioannes Lugosi, Michael Janosi, Ioannes Lamprik, Alexander Repcsény, Georgius Turcsany, la 1674 Ladislaus Mikola, Sigismund Budai, István Marti, István Gall, Thomas Damokos, István Bocskor, István Karda, Ferenc Szatmari, Ioannes Csato, Ioannes Körösi, Imre Mihályi, Michael Polgar, Imre Kovacs, Petrus Fabri, Gregorius Literati, Gabriel Illyes, Michael Bacsi, Ioannes Penecz, la 1675 Gabriel Czaky, István Lugosi, Imre Boldogsfalvi, Gabriel Miko, Georgius Balogh, Ioannes Horvath, Ioannes Fabri, Ioannes Szentisimoni, Andreas Farczadi, Paul Szepvizi, Ioannes Fodor, István Györffy, István Illyes, Gregorius Csiki, Michael Balogh, István Kaszony, Ioannes Kovacz, la 1676 Blasius Szabo, Clemens Szabo, Sigismund Szombatfalvi, Petrus Danka, Ioannes Istvanffy, Nicolaus Marton, Iacob Szaszfalvi, Ioannes Lengyel, Ioannes Lonai, Benedictus Gáll, Francisc Lakatos, Sigismund Kovacs, István Hajdu, István Szeczei, István Szasz, Paul Szabo, la 1677 Nicolaus Czaky, István Czaky, Georgius Bodoni, Ioannes Endes, Joannes Szebeni, Martin Becze, Martin Nagy, Paul Imre, Petrus Jánosi, István Jánosi, la 1678 (anul în care Transilvania a fost lovită de ciumă)[41] Andreas Zinder, Andreas Siket, Francisc Domokos, la 1679 Georgius Bereczky, Ioannes Agatai, Ioannes Daniel, Matthias Lemeny, Michael Balogh, Michael Fogarasi, Michael Gyöngyösi, Michael Menyhard, Petrus Csurös, Samuel Szalontai, Sigismund Kaszony, István Martonffy, István Molnar, István Só, István Toth, Andreas Jankovich, la 1680 Nicoluas Prinyi, Gabriel Prinyi, Michael Mikes, Georgius Kapi, Ladislau Gyulai, Petrus Szekei, Andreas Laszloczi, Andreas Molnar, Andreas Vargyas, Francisc Balo, Francisc Baroti, Ioannes Horvath, Ioannes Antalffy, Ioannes Beke, Ioannes Szaszfalvi, Ioannes Szepvizi, Martin Nagy, Martin Olafalvi, Matthias Benes, Michael Zakab, Nicolaus Gaman, Moyses Benö, Petrus Damokos, Petrus Sarfalvi, István Borbely, István Illyes, István Szegedi, Thomas Balogh, Thomas Farkas, Thomas Szentimrei, la 1681 Nicolaus Torma, Ioannes Kelemen, Samuel Boer, István Boer, Joseph BoerFrancisc Boer, Sigismund Bodony, Ioannes Maczkasi, Petrus Turnya, Joseph

[40] *Ibidem,* pp. 521-522.
[41] *Hoc anno regnavit pestis. Ibidem,* p. 530.

Felvinczi, Michael Olasz, Benedict Göde, Blasius Darvas, Francisc Bandi, Gabriel Szabo, Georgius Osvat, Ioannes Adorjan, Ioannes Barrabas, Ioannes Demien, Ioannes Farkas, Ioannes Kantor, Ioannes Kerekes, Matthias Csato, Michael Resti, Petrus Farkas, Petrus Szabo, Sigismund Székely, István Becze, István Benedek, István Zalardi, Valentin Oroszhegy, Valentin Sukor, la 1682 Ioannes Mikola, Gregorius Csiszar, Sigismund Sales, Albert Szentsimoni, Ambrosius Csergö, Andreas Konrad, Andreas Menyhárt, Imre Hodosi, Francisc Imre, Francisc Őrdőgh, Georgius Lenkes, Ioannes Roll, Ioannes Sarfalvi, Lazarus Astra, Martin Adamoczky, Matthias Elekes, Michael Kolozsvári, Michael Szigeti, Paul Lenkes, Petrus Bone, Petrus Kozma, Petrus Tima, István Bicsak, István Bors, István Damokos, Stephanus Frenk, Stephanus Kis, Tadeus Szegedi, Thomas Lazar, la 1683 Joseph Haller, Samuel Haller, Imre Prinyi, Francisc Prinyi, Samuel Josika, Francisc Bialis, Ioannes Bialis, Andreas Pech, Andreas Szabo, Blasius Mike, Francisc Literati, Francisc Pechi, Georgius Martonffy, Ioannes Lestyan, Ioannes Tamasffy, Laurentius Demien, Martin Hatolkai, Matthias Bolta, Michael Adam, Michael Lugosi, Michael Mezei, Nicolaus Lugosi, Nicolaus Kis, Paul Bako, István Benö, István Endes, Valentin Csoboch, Ioannes Ledvits, Matthias Sigray, Stephanus Baranyai, la 1684 István Petki, Ioannes Damokos, Georgius Bodo, Andreas Szabo, Franciscus Aytai, Georgius Bone, Georgius Györffy, Ioannes Gubernat, Ioannes Literati, Ioannes Szabo, Ioannes Szöcs, Matthias Janosi, Michael Bayko, Michael Beke, Michael Katnari, Michael Kovacs, Michael Nagy, Moyses Errös, Paul Szepvizi, István Bede, István Belfanyedi, István Dobondi, István Gasparffy, István Lászlóffy, István Vadi.[42]

La 1685 se înscriau în sodalitatea mariană Francisc Folti, Michael Bors, Andreas Györgyffy, Francisc Boros, Francisc Janosffy, Francisc Zinder, Georgius Kolozsvári, Georgius Moldvai, Gregorius Kovacs, Gregorius Szentthamassi, Ioannes Vizi, Michael Szava, Michael Szepvizi, Michael Török, Paul Benedek, Petrus Veres, la 1686 Andreas Henter, István Köver, Sigismund Kun, Matthias Imecs, Ioannes Puy, Michael Puy, Andreas Szakacs, Andreas Balo, Andreas Tompos, Francisc Tanczos, Gabriel Ferenczffy, Ioannes Torday, Martin Bocskor, Martin Szentkirály, Michael Berzenczey, Michael Janosi, Petrus Csiki, Petrus Selymeczi, István Szebeni, Ioannes Zborai, la 1687 erau admiși Sigismund Josika, Francisc Horvath, Andreas Blasi, Gabriel Szakacs, Georgius Fogarasi, Georgius Pap, Ioannes Balint, Ioannes Csüdör, Ioannes Gál, Ioannes Gaspar, Ioannes Hilibi, Ioannes Persics, Joseph Csiko, Martin Adorjan, Michael Szabo, Nicolaus Kovacs, Paul Iancso, Petrus Boldisar, Petrus Varga, Petrus Mosom, Simon Csetelki, Sigismund Szenczi, Stephanus Literati, Stephanus Szentleleki, Thomas Lazar, Valentin Török, la 1688 Ioannes Kaszony, Nicolaus Kereszturi, István Kereszturi, Adam Adamovics, Andreas Nagy, Imre Szakacs, Francisc Rudolfi, Martin Miklosffy, Nicolaus Varadi, István Batta, István Kovacs, Thomas Kaszony.[43]

În ceea ce privește participarea feminină, în sodalitate erau admise următoarele nobile: Erzsébet Cséreny (1653), Angalit Czöb, Orsolya Jö, Barbara Kalda, Káta Kerekes, Erzsébet Nagy, Anna Beldi (1654), Zsuzsanna Kovacsóczy, Zsuzsanna Kamuki, Anna Kis, Kata Hendesi, Erzsébet Körösi, Barbara Komarom, Erzsébet Székely, Káta Wesselényi (1655), Káta Kornis, Anna Kornis, Kristina Kornis (1657), Kátalin Pentiker, Sara Szöcs, Sophia Lamprik, Káta Vajda, Erzsébet Töki (1658), Catharina Czöb, Barbara Szamosközy, Anna Tölcséres, Sophia Pataki, Margit Lakatos, Káta Török, Ilona Lögös, Marta Torma, Barbara Torma (1659), Zsuzsanna Farkas Harinnai, Barbara Szentmiklós (1660), Barbara Mikes (1663), Catharina Csillag, Erzsébet

[42] *Ibidem,* pp. 522-535.
[43] *Ibidem,* pp. 536-540.

Hanasdi, Judith Jarai, Erzébet Kata Gavay (1669), Kata Erzsébet Gavay (1675), Zsuzsanna Sophia Bocz, Maria Budai (1681), Eleonor Salesin, soția lui Iohannes Jacob Pinser (1688).[44] Aceasta însemna că în ciuda dispozițiilor princiare care au afectat major misiunea iezuită, nu s-a reușit o eliminare deplină a prezenței Fiilor spirituali ai Sfântului Ignațiu.

Dincolo de reconstituirea efectivă a membrilor sodalității mariane iezuite care a funcționat în Transilvania calvină seicentescă, albumul descoperit în Arhivele Romano-Catolice Transilvănene este important și prin prisma notelor marginale pe care ni le furnizează. Pe baza acestora, putem afirma că mulți dintre membrii asociației spirituale au îmbrățișat fie cariera sacerdotală, fie cariera monahală ca urmare a receptării mesajului devoțional popularizat: Andreas Egyed, István Kaszony, István Szentpaly, Michael Literati, Benedict Török, Francisc Szabo, Nicolaus Szentkirály, István Sandor, Matthias Hozo, Ioannes Sellari, Petrus Balogh, Blasius Budai, István Lakatos, Michael Szalai, Francisc Kalmandi, Ioannes Horvath, Martin Nagy, Demetrius Kontrad, Ioannes Antalffy, Andreas Menyhart, Paul Lenkes, Petrus Bone, Petrus Kozma, Stephanus Endes, István Baranyai, Ioannes Gubernat, Ioannes Szabo, Stephanus Bede, Ioannes Persics, Petrus Varga.

Albumul sodalității iezuite mariane care a funcționat în Principatul calvin al secolului al XVII-lea este în măsură să demonstreze modul în care membrii confraternității au fost integrați într-un *network* devoțional, într-o rețea cu finalitate devoțională, în speranța construirii unei prezențe catolice puternice și unite în contextul unei autorități centrale calvine și a unei majorități protestante în Principatul transilvan seicentesc. Fondarea acestei sodalități a fost așadar o dovadă clară a încercărilor ordinului iezuit de a stabili o linie de demarcație între adevărurile de credință catolice și învățăturile „eretice" și „schismatice". Luând în considerare pluralismul confesional și, implicit, competiția/rivalitățile dintre comunitatea catolică redusă numeric și reprezentanții celorlalte confesiuni (în particular, denominațiunile protestante), o sodalitate în onoarea Fecioarei Maria era în măsură să asigure suportul fratern necesar pentru a încuraja membrii săi în credința catolică.[45]

Conchizând, unul dintre instrumentele la care a făcut apel Biserica romană a fost cel al congregațiilor laice, la baza cărora stătea investirea credincioșilor cu funcții mult mai complexe în viața religioasă-o nouă concepție despre Biserică ce apărea ca o autentică revoluție. Un exemplu relevant în acest sens îl reprezentau congregațiile mariane. Perioada cuprinsă între a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea a fost și intervalul cronologic în care s-a afirmat rețeaua celor mai puternice congregații mariane. Această lume nouă, care s-a raportat la onoarea arătată Fecioarei cu un zel revigorat a provocat stupoare; Petru Canisius vedea în congregațiile mariane nu doar mijloace ale *reconquistei* catolice, ci și o bună metodă de transformare a societății creștine pe termen lung, în profunzimea sa. Membrul unei congregații nu urmărea doar perfecționarea interioară, dar era și un creștin care se simțea investit cu o autentică vocație misionară în confruntarea cu ceilalți. Congregațiile mariane au ajuns să împânzească întreaga Europă catolică în secolul al XVII-lea, cuprinzând toate categoriile sociale și de vârstă și preluând rolul asociațiilor profesionale. Un asemenea succes s-a datorat fără îndoială unei adaptări perfecte la diferitele teritorii, la tradițiile lor, la sistemele de guvernare, la orașele cu funcții specifice. Dar a existat și o dorință arzătoare de a schimba raporturile dintre indivizi, congregațiile mariane reprezentând un factor al coeziunii, un ferment al noii societăți în curs de consolidare. Procesiunile, pelerinajele, devoțiunea față de sfinți și mai ales față de

[44] *Nomina dominarum nobilium benefactricum hujus Congregationis et ex singulari Congregationis benevolentia admissarum. Ibidem,* pp. 312-313.
[45] Darlage, *The Feast of Corpus Christi,* pp. 669-670.

Fecioară, au constituit caracteristici importante ale pietății baroce: congregaționiștii nu doar că au participat la mișcare, dar prin dinamismul lor au reprezentat unul dintre elementele purtătoare ale reînnoirii numeroaselor practici religioase, putând fi considerați în bună măsură responsabili de difuzarea rapidă a acestor forme de devoțiune în rândul populațiilor creștine.

Bibliografie:

1. Arhivele Romano-Catolice Transilvănene, Arhiva de Colecție din Cluj-Napoca, Fond 290/g-I. Aggmenház (Szent Erzsébet Ispotály) iratai 1320-1900, fasc. 1 (1341-1847), Album sodalitatis Natae Reginae Angelorum Authoritate Apostolica Kolos Monostorini in Residentia Societatis Jesu erectae
2. Bireley, Robert, "Early Modern Catholicism", în David M. Whitford (ed.), *Reformation and Early Modern Europe: A Guide to Research*, Truman State University Press, Kirksville, 2008
3. Boaga, Emanuela, "Confraternite laicali e la Chiesa in Italia", în *Dizionario Storico Tematico La Chiesa in Italia*, vol. I. Dalle Origini all'Unità Nazionale, Roma, 2015, http://www.storiadellachiesa.it/glossary/confraternite-laicali-e-la-chiesa-in-italia/?print=pdf
4. Caffiero, Marina, "Le conversioni: modelli, strategie, pratiche", în Domenico Rocciolo, Caterina Fiorani (ed.), *Luigi Fiorani: storico di Roma religiosa e dei Caetani di Sermoneta*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2013
5. Chatellier, Louis, *La religione dei poveri. Le missioni rurali in Europa dal XVI al XIX e la costruzione del cattolicesimo moderno*, Garzanti Editore, Milano, 1994
6. Idem, "I gesuiti alla ricerca di una regola di vita per i laici: le congregazioni mariane", în Paolo Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Quaderno 40, Società editrice Il Mulino, Bologna, 1994
7. Chinazzi, Paolo, *Le confraternite. Storia, evoluzione, diritto*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2010
8. Darlage, Adam, "The Feast of Corpus Christi in Mikulov, Moravia: Strategies of Roman Catholic Counter-Reform (1579-86)", în *The Catholic Historical Review*, vol. 96, nr. 4 (2010)
9. Fiorani, Luigi, "Verso la nuova città", în Ricerche per la storia religiosa di Roma, vol. 10 (1988)
10. Forster, Marc, *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany, 1550-1750*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
11. Gross, Lidia, *Confreriile medievale în Transilvania (secolele XIV-XVI)*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2004
12. Haffner, Paul, *The Mystery of Mary*, Hillenbrand Books, Gracewing, 2004
13. Holcomb, Justin S., Know the Heretics, Zondervan, Grand Rapids, Michigan, 2014, https://books.google.ro/books?id=GV9tAgAAQBAJ&pg=PT87&lpg=PT87&dq=dominici+gregis+1603&source=bl&ots=FWwk3Go-8m&sig=r6_Ws-ab9HisNLZbkCqu7Zve8OU&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwimkJb5j_HNAhUML8AKHeKHBnYQ6AEIQDAF#v=onepage&q=dominici%20gregis%201603&f=false
14. Kaplan, Benjamin J., *Divided by Faith: Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Harvard University Press, Harvard, 2007

15. *Monumenta comitialia regni Transsylvaniae/Erdélyi Országgyülési Emlekék*, vol. XV (1669-1674), Magyar Tudományos Akad. Könyvkiadó Hivatala, Budapest, 1892
16. Schiappoli, Domenico, Nallino Carlo, Alfonso, Monti, Gennaro Maria, "Confraternita", http://www.treccani.it/enciclopedia/confraternita_%28Enciclopedia-Italiana%29/
17. Warner, Marina, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford University Press, Oxford, 1976

INFLECTIONAL AND PREPOSITIONAL CASE MARKING IN THE ROMANIAN MORPHO-SYNTACTIC SYSTEM: *THE DATIVE*

Tania Zamfir
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: This paper aims at examining the domain of case theory with respect to the alternation of inflectional and prepositional case marking in the Romanian morpho-syntactic system. It will be shown that Romanian has an intermediate position on the synthetic-analytic scale, in that the genitive and dative cases are marked both (a) inflectionally and (b) syntactically (cf. GOR, 2013). In this respect, this paper addresses issues concerning the synthetic and analytic marking of the dative. We will show that in standard Romanian, the inflectional dative is replaced by a prepositional construction (la+ ACC) under specific conditions- that is, when the first component of the DP cannot host the specific dative case-marker. On the other hand, in non-standard Romanian the P construction la+ ACC appears very often even under no morphological constraints.

Keywords: case marking, inflection, dative, prepositions, (morphological) constraints

1.Introduction

1.1 Romanian case marking- a bird's eye view

Romanian has an intermediate position on the synthetic- analytic scale. While the analytical marking is a Romance characteristic, the synthetic marking is inherited from Latin. In Romanian, the genitive and dative cases are marked both (a) inflectionally and (b) syntactically, thus we can notice that (cf. GOR, 2013):

a. Romanian has two types of Gen and Dat *inflectional markers*: (i) *synthetic markers* such (1a) inflectional endings and (1b) gen-dat forms on the enclitic definite article; (ii) *analytic markers* such as (1c) the proclitic morpheme "lui"

1. (a) prieten-u-lui
   Friend-SG-DEF.GEN≡DAT
   (b) Ioan<u>ei</u>, Transilvani<u>ei</u>, Rodic<u>ăi</u>, Prag<u>ăi</u>
   (c) (M) lui Ion
   LUI.GEN≡DAT Ion

b. Romanian *syntactically case-marks* the Gen and Dat in three types of structures : (2a) the structure AL+genitive; (2b) structures with analytic case markers (prepositions) and (2c) structures in which case is marked by the inflection of the determiners preceding the noun.

2. *(a) AL+genitive*

(i) un student al profesorului
a.M.SG student.M.SG AL.M.SG professor.SG.DEF.GEN
"a student of the professor's" (cf.GOR, 2013:266)

(b) Analytic case markers

A- an analytic marker of the Gen. relation/Dat.relation (cf. GOR, 2013:268)

(ii) a.(mama) a trei copii
mother A three children
"mother of three children"
b. (datorită) a trei factori
because-of A three factors.NOM≡ACC

(c) Case is marked by the inflection of the determiners preceding the noun

(iii) unui băiat
a.M.GEN≡DAT boy.NOM≡ACC≡GEN≡DAT (GOR, op cit: 271)

1.2. The alternation of Dative- marked DPs with PPs headed by "la"

In Romanian, the alternation of nominal constituents marked with Dative with that of PP headed by the functional "la" is conditioned by the following:
(a) If the first determiner of the DP is invariable then the prepositional-marking with "la" is mandatory, as illustrated in:

3. (a) Am dat (diploma) **la** **doi** elevi.
have give$_{PastPart}$ diplomas LA two pupils
"I have given diplomas to two pupils"
(b) M-am adresat **la** **tot** satul.
Me$_{Refl}$-have address$_{PastPart}$ LA whole village-the
"I spoke to the whole village" (Mardale, 2008:151)

(b) If the first determiner of the DP is variable, case-marking is obligatory, as the following examples illustrate:

4. (a) Am dat (diplome) **unui** elev.
have give$_{PastPart}$ diplomas a$_{DAT}$ pupil
"I gave diplomas to a pupil"
(b) M-am adresat **întregului** sat.
meRefl.-have addressed entire-the$_{DAT}$ village
"I spoke to the whole village" (Mardale, 2008:151)

(c) Some constituents allow both case-marking and la-marking as seen below (the examples are taken from Mardale, 2008:151):

5. (a) A telefonat **câtorva** colegi.
has phone$_{PastPart}$ some$_{Dat}$ colleagues
"(S)he called some colleagues"
(b) A acordat premii **fiecărui** elev.
Has award$_{PastPart}$ prizes every.Dat pupil
"(S)he gave prizes to every pupil"
6. (a) A telefonat **la câtiva** colegi.
has phone$_{PastPart}$ LA some colleagues
"(S)he called some colleagues"
(b) ??A acordat premii **la fiecare** elev.
Has award$_{PastPart}$ prizes LA every pupil
"(S)he gave prizes to every pupil"

Mardale (2008) proposes the following generalization with respect to case-marking of DPs in Romanian based on these constraints:
(i) morphologically-case marked DPs- when the DPs have a variable determiner on the first position
(ii) prepositionally case-marked DPs- when the DPs have an invariable determiner on the first position

1.3 The domain of case theory- the Dative

Case can be regarded as a contextual category, as a means of registering on the DP its thematic role and syntactic function. In other words, we can stress that a DP's (or NP's) case feature is a reflex of the DP's both function and position in the sentence. Case theory in the generative tradition deals with two types of problems - *case-assignment* and *case realization*. The theory holds that any lexically realized, non-empty DP is expected to bear an *abstract case feature* which makes it interpretable semantically and accounts for its structural position. This principle, known as *Case Filter*, eliminates caseless DPs:

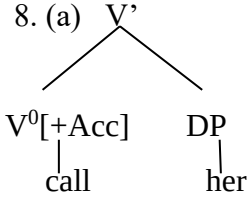
(7) Case Filter

*DP[-Case], if DP is lexical (applies at Phonological Form)

In the same line of thought, Case is assigned by a head to a complement, to a DP which subcategorizes the head and is θ- marked by the head; it can appear in such configurations as

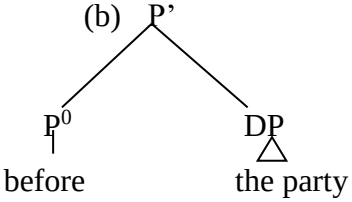
(2a,b) where the two lexical categories, the verb and the preposition, are both case assigners and θ-assigners; the case feature of the assigner is transferred to the DP through the operation of head feature transmission[1]. Following Chomsky's (1981) theory of Abstract Case, (a) NP is Accusative when governed by V, (b) NP is oblique when governed by P and (c) NP is Nominative when (improperly) governed by inflection.

8. (a)



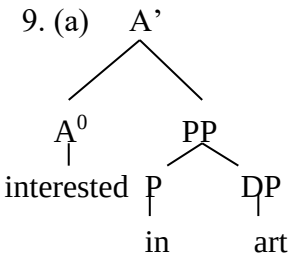
.

(b)



Along Vs, Ps are also known to be good case-transmitters. At a first glance many Ns and As in English assign case by means of particular Ps, which are inserted in the D-structure such as *interested in art (9a), passion for music,* etc. At a closer look, English among other languages, has a rule of Dummy Preposition Insertion, which applies at the S-structure, used in connection with the Case Filter Rule (which requires every lexically realized DP to bear case), which illustrates the difference between verbal, nominal or adjectival behavior as illustrated in the following examples with *of* in English, *de* in French and *de* in Romanian (cf. Cornilescu, 2006: 350)

9. (a)



V N

According to Borer (1984) the mechanism of head feature transmission can be included into the broader spectrum of *Inflectional Rules*. These rules refer to those morpho-syntactic operations which provide the transfer of lexical features from heads to arguments.

(b)English:	(i) know the truth	(i) knowledge *of* the truth
		A
	(ii) like cats	(ii) (be) fond *of* cats
	V	A
French:	(i) aimer Marie	(i) être amoureux *de* Marie
		N
	(ii) aimer la patrie	(ii) amour *de* la patrie
	V	N
Romanian:	(i) a citi cărţi	(i) citirea *de* cărţi
	(ii) a iubi muzica	(ii) iubitor *de* muzică

When it comes to *case- realization*, we can stress a variety of case-marking devices across languages; in languages such as Latin, Old English, German, inflection can be regarded as the prototypical realization of a case feature. Moreover, in languages such as Romanian and English, prepositions alongside of inflections can be used as case markers while word order is another realization of a case feature (cf. Cornilescu, 2006: 349).

Standard Case Theory proposes a division of Case into two types, *structural* and *non-structural*, which differ in their behavior and manner of licensing. This dichotomy has become classical in current generative frameworks, following Chomsky's (1981) opposition between *structural* case and *inherent* case where "Structural Case (…) is a structural property of a formal configuration. Inherent Case is presumably linked to *θ*-role." Yip, Maling & Jackendoff (1987) make a distinction with what they call *syntactic* vs. *lexical* case, where syntactic stands for structural while lexical case is divided into *thematic* (linked to a thematic argument) and *idiosyncratic*, as illustrated below:

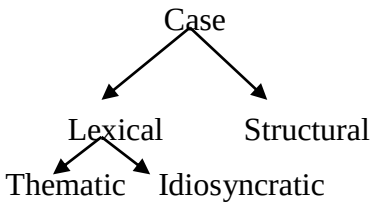


Fig. 1.1. Lexical vs. Structural Case (Yip, Maling & Jackendoff 1987)

Following the same pattern Woolford (2006) claims that in addition to the division between *structural* and *non-structural cases*, the latter should be divided into *lexical* and *inherent Cases*, which also differ in their patterns and manner of licensing. While Lexical Case (idiosyncratic

case) is lexically selected and licensed by certain lexical heads (verbs and prepositions), Inherent Case is associated with particular θ-positions (inherent dative Case with DP goals; ergative Case with external arguments).

Two types of non-structural case

Lexical case: Idiosyncratic, lexically selected case

Inherent Case: Case inherently associated with certain θ-positions

In this respect he proposes that lexical heads license idiosyncratic lexical case while little *v* heads license inherent case which leads us to the conclusion that the Romanian Dative is a non-structural case (view also expressed in Cornilescu, 2016).

2. Specific features of "la"

2.1. Lexical and functional features of "la"

One must distinguish between *la* as (a) case marker- it marks a dative/genitive relation and (b) lexical *la*- meaning "at/to". In what concerns its lexical characteristics *la* may show (i) Goal which is translated by the English *to*, (ii) Place which is translated by the English *at* and it may also express (iii) Path together with a motion verb. Verbs do play a part in this interpretation as motion verbs that lexicalize Path will license Goal/Source/Path PPs while non-motion verbs lexicalize Place PPs. A relevant remark is that *la* in structures expressing a dative relation still preserves, on the one hand, certain features with lexical *la*, that is an allative value and, on the other hand, it has certain specific features (cf. GBLR 2010, GOR 2013)

2.2.2. Specific features of lexical *la* "at/to"

10. (a) Cum mergem[$_{\text{Goal}}$ la Pireu]?
how go to Piraeus
"how can we get to Piraeus?"
(b) Se urcase în tren [$_{\text{Place}}$ la Bucureşti]
refl. climbed in train at Bucharest
"He had got onto the train at Bucharest"
(c) Urca strada [$_{\text{Path}}$ la deal].
climbed street-the at hill
"He climbed the street unhill" (examples cf. Tomescu, 2013: 107)

2.2.3 Specific features of functional *la*

a) in non-standard Romanian (popular/dialectal speech) "la" may introduce referential genitive phrases (DPs)/ non-referential genitive phrases (NPs)

11. (a) (mama) la fata asta
mother=her to girl.DEF this
"this girl's mother"
(b) (acoperişul) la/de la casă
Roof.DEF to/from the house
"the roof of the house" (GOR, 2013:269)

b) "la" can also mark a dative relation. Moreover, it still preserves its original allative (directional) value. It can be used (10a) before an element which lacks case infection- a cardinal number, (10b) a quantifier or (10c) an adjective/adjectival collocation:

12. (a) Dă mere la trei copii.
Gives apples to three children
"(S)he gives apples to three children"
(b) Trimite salutări la tot poporul.
Sends greetings to all nation.DEF
"(S)he sends greetings to all nation."
(c) La astfel de oameni nu le pasă de nimic.
to such of humans no CL.DAT.3PL cares about nothing
"This kind of people don't care about anyting." (GOR, 2013:269-270)

In the same line of thought, other informal prepositional structures with (13a) plural common nouns are tolerated in standard language. On the other hand, prepositional structures with (b) singular common nouns and (c) proper names belong to the dialectal language (cf. GOR, 2013: 270):

13. (a) Le dau la copii să mănânce.
CL.DAT.3PL give.1SG to children să$_{SUBJ}$ eat.SUBJ.3PL
"I feed the children"
(b) Îi dau la copil
CL.DAT.3SG give.1SG to child
"I give to the child"
(c) Îi dau la Mihai
CL.DAT.3SG give.1SG to Mihai
"I give to Michael"

3. Dative Goals vs. Prepositional Goals (la+ Acc DP)

3.1. Stylistical differences

It is important to point out that while Dative Goals and Prepositional Goals (la+ Acc DP) have the same syntactic properties, they differ stylistically as *Goal datives* belong to *standard Romanian* (14a) while *PP Goals* belong to *popular/dialectal speech*(15b):

14. Dative Goals: belong to **standard Romanian**

(a) Am înapoiat studenţilor lucrările.
have. 1sg returned students.DAT.DEF papers.DEF
"I have returned the papers to the students. Tigău(2012)

Prepositional Goals (la+Acc DP): belong to **popular/dialectal speech**

(b) Ion îi aduce la Elena flori.
John DAT.CL brings to Helen flowers.
"John brings Helen flowers." (Diaconescu, 2004)

3.2. Some syntactic matters

Moreover, in Romanian, indirect objects whose first complement of the NP is invariable (thus they cannot receive a dative case- marker) will be realized as a PP headed by the P "la" ("to"(+Acc)) as the following example illustrates(cf. GOR, 2013: 153):

15.(a) Am dat premii la doi copii/ dintre copii
(I) have given prizes to two children. ACC of children
"I gave prizes to two children/ two of the children.

These indirect objects realized as a PP headed by "la" can be (a) clitic doubled and (b) the PP can be substituted with a DP whose determiner is positioned at the left of the phrase (cf. GOR, 2013: 153):

16. (a) Le_i dau flori la două profesoare.
CL.DAT.3PL (I) give flowers to two teachers.ACC
"I give flowers to two teachers"

(b) Le dau flori acestor/ aceloraşi/ celor
două profesoare.
CL.DAT.3PL (I) give flowers these.DAT the-same.DAT CEL.PL.DAT two teachers.DAT
"I give flowers to these/to the same/to the two teachers"

In spoken Romanian, the indirect object realized as a PP and headed by "la" can appear in configurations where the first complement of the phrase bears case inflection, thus the realization by a PP alternates with the realization by a dative DP :

17. Le-am dat bomboane la copii/ copiilor
CL.DAT.3PL=(I) have given candy.PL.AC to children.ACC children.DEF.DAT
"I gave the children candies" (Pană Dindelegan, 2013: 153)

Both the dative Goals and the PP Goals (la+ Acc DP) allow clitic doubling. In this respect, in clitic doubled constructions, "la" stands a case marker, as the following example illustrates, and not as a lexical preposition:

18. Profesorul le- a vorbit studenţilor/ la studenţi.
Professor.the they.DAT.CL has spoken students.Dat/ to students
"The professor spoke to the students."

In some regional variants in present-day Romanian, the indirect object may be replaced by a PP headed by către "towards" (if selected by verbs of saying, spune "tell", zice "say" etc):

19. A zis domnul către slujitor să plece
Has said lord.DEF.NOM towards servant sa_{SUBJ} leave.SUBJ.3SG
"The lord said to the servant to leave"

"La" may also introduce indirect object DPs which can be morphologically case marked as the following example illustrates (Diaconescu & Rivero 2007:230 quoted in Tigău 2012):

20. Dă -i la mama.
give.2SG DAT.CL to mother.
"Give (it) to mother!"

3.3. Conclusions

In sum, Romanian disposes of both a synthetic and analytical marking of the Dative. As illustrated in this paper, the inflectional dative is replaced by a prepositional construction (la+ ACC) under specific conditions- that is, when the first component of the DP cannot host the specific dative case-marker. On the other hand, in non-standard Romanian the P construction *la+ ACC* appears very often even under no morphological constraints.

References

Chomsky N. (1981) *Lectures on government and binding*, Foris, Dordrecht
Cornilescu, A. (2006) *Concepts of Modern Grammar*, University of Bucharest, Bucharest
Cornilescu, A. (2016) *Romanian Dative Configurations: Ditransitive Verbs* (to be published)
Dindelegan, G.P. (2013) *The Grammar of Romanian*, Oxford University Press
GBLR (2010)- Pană Dindelegan (ed), București, Editura Academiei Române
GLR=Gramatica Limbii Romane (2005). Bucuresti: Editura Academiei Romane
Tomescu, V. (2013) *The syntax and acquisition of particles with reference to English, Hunagarian and Romanian*, Editura Universitatii Bucuresti
Mardale, A.(2008) On the alternation between inflectional case and prepositional phrases in Romanian in *Bucharest Working Papers in Linguistics*, University of Bucharest
Woolford, E. (2006) Remarks and replies. Lexical case, inherent case and Argument Structure in *Linguistic Inquiry*, Volume 36, no 1, MIT
Woolford, E. (2001) Case patters. In *Optimality-theoretic syntax*, ed. by Geraldine Legendre, Steven Vinker, and Jane Grimshaw, 509-543, Cambridge, Mass: MIT Press
Yip, M., Maling, J., &Jackendoff , R. (1987) *Case in tiers.* Language 63(2), 217-250

EXPRESSIONS USING FUTURE TENSES

Elena Mărăscu
University of Craiova

Abstract: In English there are four future tenses proper and a large number of means of expressing futurity, too. Up to a certain point all these means are synonymous, for the fact that they all express a future action, but there are differences that individualize them in various ways. Future time reference is realized in English in several ways and the Future Tense is only one of them. The different means which can be used to express the idea of futurity have their own shades of meanings and are not always interchangeable.
There are several characteristics that make the various means of expressing futurity different: ***intentionality*** *– expressing the speaker's intention to undertake a future action. These 'future with intention' forms are more likely to take place than others, which the speaker does not intend to perform;* ***an arrangement*** *that may be implied which makes that form of future action more likely to be performed than others in which no material or moral investment has been made;* ***a decision*** *or plan without any definite arrangement;* ***future without intention*** *– we do not know who arranged it or what the subject thinks of it.*

Keywords: future tense, idioms, proverbs, expressions, predictions, arrangements, intentions.

Idiomatic expressions are accepted as part of simple, everyday speech. Experienced teachers of English have long recognized their importance as a means of adding grace and exactness to speech and writing. To be sure, complete control of the idioms of any language requires years of study and practice. Some of the means of expressing the future in English are used in some idiomatic expressions, especially the Future Indefinite, also the Present Indefinite as a future form.

Some of the idiomatic expressions are made up only using the future while others can also be used with a future form. Here are some examples of idioms where only a future form is used:

It'll all come out in a wash.
Cu timpul se vor aranja lucrurile/iese la spălat.

It will come home to him some day.
O să-și dea el seama / O să se trezească el într-o bună zi.

It will suit my book.
Asta îmi convine.

It will go hard with him if.
N-o să-i fie tocmai moale / Nu-l văd bine deloc.

Hawks will not pick hawks' eyes.
Corb la corb nu scoate ochii.

He will never set the Thames on fire.
N-o să fie mare lucru de capul lui.

He that will eat the kernel must crack the nut.
Cine vrea să mănânce miezul trebuie mai întâi să spargă coaja.
How are you fixed up for tonight?
Ce planuri ai diseară?

I'll make you behave yourself.
Îți arăt eu ție / Te învăț eu minte / Am să te fac să-ți muști degetele.

I'll be! (American English)
Ei poftim! / Dumnezeule! / Asta mai lipsea!

I'll be bound.
Pot să jur / Îmi pun capul jos.

I'll be far if I do.
Nici nu mă gândesc / Nici prin gând nu-mi trece.

If the blind lead the blind both shall fall into the ditch.
Orb pe orb când trage, amândoi se poticnesc.

I'll tell you what.
Ascultă ce-ți spun! / Să-ți spun ceva! / Știi ce?

The next idiomatic expressions can be confused with an ordinary sentence:

I'll buy it.
Mă dau bătut / Mă predau / Nu știu.

It does not refer to 'buying anything', as one may think, instead it means 'I don't know', or 'I give up.'

The following two idiomatic expressions have the same meaning:

I'll give him a piece of my mind.
I'll tell him where to get off.
O să-i zic ceva dulce să mă pomenească / să mă țină minte.

So the idioms above mean 'I will tell him something to remember me.'

Others of this type which have the same meaning are as follows:

He that will steal an egg will steal an ox.

He that will steal a pin will steal a pound.

Both the above idiomatic expressions mean 'Cine fură azi un ou mâine fură un bou.'

Of course, the idioms chosen for study should be well within the student's grasp and of practical value and should be taught according to the level of the students and with different types of exercises to learn them easily such as filling in with different words or tenses.

An idiom is an expression which has a meaning different from that of the joined meanings of its component parts and this explains why the idiom cannot be translated literally from one language to another without some change in its meaning or connotation. So idioms are not translated in another language but transposed in another foreign language, in this case from English to Romanian. The next idioms belong to the second category where a future form is also possible:

Will you please try to find out for me what time that train arrives?
Ai vrea să întrebi pentru mine la ce oră sosește trenul?

Will you help me look for them?
Vrei să mă ajuți să-l caut?

Will it be all right with you if I give you that money tomorrow instead of today?
Ce zici dacă îți dau banii mâine și nu astăzi? / Aș putea să-ți dau banii mâine?

Won't you please take a seat?
Doriti să stați jos? / Vă rog să vă așezați.

We are living in a hotel for the time being, but later we will try to find a small apartment.
Acum locuim la un hotel dar mai târziu vom încerca să găsim un apartament mic.

I do not think he will ever get over the loss of his wife.
Nu cred că își va reveni vreodată după pierderea soției sale.

We will have to stop practising the piano. The time is up.
Trebuie să încheiem lecția de pian aici pentru că timpul a expirat.
You will have to pay more attention in class if you wish to get a better mark.
Va trebui să fii mai atent la oră dacă vrei o notă mai bună.

When my clothes are worn out, I will throw them away.
Când hainele se vor uza, le voi arunca.

Who is going to take charge of hiring an orchestra?
Cine se va ocupa de închirierea unei orchestre?

I will take care of everything.
Mă voi ocupa eu de tot.

You will become accustomed to his manner of speaking soon.

Te vei obișnui repede cu felul său de a vorbi.

I'll be back right away.
Mă întorc imediat.

Mr. Evans will not return until next week.
Domnul Evans nu se va întoarce până saptămâna viitoare.

Ruth will watch the baby while we go to the movies.
Ruth va avea grijă de bebe în timp ce noi vom merge la film.

Some of the idioms are used in familiar English while others in literary English. There will follow examples of idioms used in familiar English:

It won't work.
Nu funcționează.
N-o să meargă / N-o să iasă.

I shall never be my own man till I do it.
Să n-am parte de liniște dacă nu o fac!

I'll make you creak in your shoes / I'll make you behave yourself.
Lasă că-ți arăt eu ție! / Te învăț eu minte!

I'll tell you what.
Ascultă ce-ți spun! / Să-ți spun ceva.

I won't have it.
Nu suport/nu înghit așa ceva.

I'll bet my bottom/ last dollar/my hat/my boots/my life/my shirt.
Fac pariu pe ce vrei / Pun capul jos / Îmi dau capul / Bag mâna în foc.

The next idioms are used in literary English:

I'll risk it.
Ce o fi o fi / La noroc.

I'll stake my life on.
Îmi pun capul pentru.

It will come home to him some day.
O să-și dea el seama / O să se trezească el într-o bună zi.

It will suit my book.
Asta îmi convine.

I will have come of it.
Nici nu vreau să aud de așa ceva.

Old horse will learn no new tricks.
Calul bătrân devine mârțoagă.

Besides the idioms which belong to the British English there are also idioms from American English but also idioms which are more often used in the US than in the UK where have appeared in a large number through radio, television, different publications or the changes in the various domains. Here follows some idioms from the US:

I'll be! – used in familiar American English
Poftim! / Dumnezeule! / Asta mai lipsea!

I'll bet a cookie! / I'll bet you anything your boots!
Pun pariu! / Bag mâna în foc!

Francis Bacon said: 'Genius, wit and spirit of a nation, are discovered by their proverbs.' The first written testimonies on proverbs are dated in the first half of the 8th century in England. Many selections of gnomic verses which appear in the Anglo-Saxon literature, in its beginnings, contain proverbs.

The proverbs have always represented an artistic experience as fascinating and meaningful as the very life experience they were inspired of. Proverbs also open a revealing horizon on people's spirituality and wisdom.

Gower, Chaucer and Lydgate use proverbs very often in their works which have the moralizing meanings of the medieval art. The proverbs are also used in Shakespeare's works, and in the works of other writers such as Daniel Defoe, Henry Fielding, Laurence Sterne, Jane Austen, William Makepeace Thackeray, Charles Dickens and others.

In 1546 John Heywood published a book of proverbs entitled "A dialogue containing the number in effect of all the proverbs in the English tongue."

The future appears in many proverbs and the following proverbs will be offered to delight and as a source of meditation.

Accidents will happen in the best-regulated families.
Și în familiile cele mai serioase se pot întâmpla accidente / Chiar și omul cu judecată greșește câteodată.

Good ale (liquor) will make a cat speak.
O bere bună face și pisica să vorbească / Băutura este sămânță de vorbă.

He that all men will please, shall never find ease / He that seeketh to please All, shall please None.
Cel ce vrea să-i împace pe toți nu va avea niciodată pace / Nu poți face pe gustul tuturor.

If you always say 'No', you'll never be married.

Fata care spune mereu "nu" rămâne nemăritată.
Ask a kite for a feather, and she'll say she has just enough to fly with.
Cere-i nesățiosului de uliu o pană și-o să-ți răspundă că are doar atâtea câte-i trebuie să zboare.

Ask no questions and you will be told no lies.
Dacă vrei să nu auzi minciuni, nu pune întrebări.

You must ask your neighbour if you shall live in peace / No man can live longer in peace than his neighbour pleases.
Atâta vreme numai vei trăi în pace cât va avea chef vecinul tău / Să cumperi vecinii întâi și apoi casa.

Wherever an ass falleth, there will he never fall again.
Unde a căzut odată măgarul nu mai cade și a doua oară.

If an ass goes a-traveling, he'll not come home a horse.
Măgar s-a dus, măgar s-a întors.

An ass must be tied where the master will have him.
Pe măgar unde-l legi, acolo rămâne.

Hark! I hear the asses bray; we shall have some rain today.
Rag măgarii- semn că vine ploaia.

It is a bad cloth that will take no colour.
Soiul rău nu are îndreptare / Năravul din fire n-are lecuire.

It is a bad sack that will abide no clouting.
Soiul rău nu are îndreptare / Năravul din fire n-are lecuire.

If the ball does not stick to the wall, it will at least leave a mark.
Bârfa chiar dacă nu te ucide, ușor tot te rănește.

He who bathes in May will soon be laid in clay; he who bathes in June, will sing a merry tune; he who bathes in July, will dance like a fly.
Cine iese la scăldat în mai, dă ortul popii; cine se îmbăiază în iunie cântă de veselie; cine se scaldă în iulie zburdă și e ușor ca o muscă.

He will bear it away, if it be not too hot or too heavy.
Hoțul orice fură, numai ce-i prea greu sau îi frige mâna lasă în urma lui.

Bear wealth, poverty will bear itself.
Săracul nu se teme de tâlhari / Sărăcia este zid de piatră și bogăția gard de nuiele.

The beard will pay/not pay for the shaving.

Barba nu plătește rasul (când pentru munca depusă, omului i se plătește total sau parțial din produsul muncii sale).

If you beat spice it will smell the sweeter.
Strivește mirodeniile și mirosul lor va fi mai dulce.

It is good beating proud folks for they'll not complain.
Pe omul mândru poți să-l bați în voie că el tot nu se plânge.

Beg from beggars and you'll never be rich.
De vei cere de la cerșetori, nu te vei pricopsi niciodată.
Set a beggar on horseback, and he'll ride a gallop/run his horse out of breath
A beggar mounted on the back of honour rides post to the devil.
Dă calul pe mâna cerșetorului și-o să-l alerge până-și dă duhul / Ferește-te de zelul cerșetorului ce s-a ajuns.

A belly full of gluttony will never study willingly / A fat belly doth not engender subtle wit.
Stomacul plin nu învață bucuros.

If every bird takes back its own feathers, he'll/you'll/ be naked.
Dacă fiecare pasăre și-ar lua înapoi penele cu care te fălești, ai rămâne gol-goluț.

Black will take on other hue.
Lupul își schimbă părul dar năravul ba / Năravul din fire n-are lecuire.

Blessed is he who expects nothing, for he shall never be disappointed.
Fericit cel ce nu-și face iluzii, căci va fi scutit de deziluzii / Unde este nădejde multă, acolo și deșertăciune.

If the blind lead the blind, both shall fall into the ditch.
Orbul pe orb povățuind cad amândoi în mormânt.

A blister will rise upon one's tongue that tells a lie.
Mincinosului îi crește păr pe limbă.

That which doth blossom in the spring will bring forth fruit in the autumn.
Pomul ce înflorește primăvara va fi plin de fructe toamna.

If they blow in April, you'll have your fill; but if in May, they'll go away.
Când înfloresc cireșii-n aprilie, se umplu de rod; când înfloresc în mai nu mai leagă rod.

Blow the wind never so fast, it will fall at last.
Și vântul cel puternic se domolește până la urmă / Ploaia care vine cu putere mare nu durează mult.

Boys will be boys / Children will do like children.
Copilul tot copil rămâne.

Boys/lads will be men.
Băieții/flăcăii de azi o să fie bărbații de mâine.

The brains of a fox will be of little service, if you play with the paw of a lion.
Șiretenia vulpii nu-ți folosește la nimic dacă te joci cu laba leului.

What is bred in the bone will not out of the flesh.
Năravul din fire n-are lecuire.

As they brew, so let them bake/drink.
If you brew well, you'll drink the better.
De vei face bere bună, bere bună vei bea / Cum îți vei găti, așa vei prânzi / Cum îți vei așterne, așa vei dormi.

A bribe will enter without knocking.
Aurul deschide raiul / Unge roțile dacă vrei să meargă carul.

The bride goes to her marriage-bed, but knows not what shall happen to her.
Mireasa aleargă spre patul nupțial, dar nu știe ce-o așteaptă acolo / Când te gândești să trăiești bine, atuncea e vai de tine.

Bring a cow to the hall and she'll run to the byre (cow-shed).
De aduci vaca-n casă, ea tot la grajd trage.

A broken friendship may be soldered, but will never be sound.
Cei ce-au rupt prietenia se mai pot împăca, dar nu mai pot fi frați de cruce / Pâinea tăiată nu se mai lipește.

A broken sack will hold no corn / A broken bag can hold no mill.
Sacul rupt nu ține grăunțe / Sacul spart nu se mai umple.

He will burn his house to warm his hands.
Dă foc casei ca să-și încălzească mâinile.

They that will burn you for a witch, will lose their coals.
Cei ce te-or arde pe rug ca vrăjitoare o să-și prăpădească în zadar cărbunii.

Busy will have bands.
Cei ce se amestecă în treburile altora trebuie ținuți din scurt.

That which will not be butter must be made into cheese.
Din ceea ce nu poți face unt încearcă să faci brânză.
No butter will stick to his bread.

Dacă n-ai noroc și parte, degeaba te scoli de noapte / La omul fără noroc și condacul ia foc.

Who buys dear and takes up on credit, shall ever sell to his loss.
Cine cumpără scump sau ia pe credit, totdeauna va vinde în pierdere.

If Candlemas day (2nd February) be fair and bright, winter will have another flight; if on Candlemas day it be shower and rain, winter is gone, and will come not again.
Dacă pe două februarie geruiește și-i senin, iarna mult o să mai ție; dacă pe două februarie plouă tare, iarna vlagă nu mai are.

Wheresoever the carcase is, there will the eagles/ravens be gathered together.
Unde-i stârvul mai mare, acolo se strâng toți vulturii.

No carrion will kill a crow/kite.
Corb la corb nu scoate ochii.

Though you cast out nature with a fork, it will still return.
Năravul din fire n-are lecuire.

Cat after kind, good mouse-hunt / That that comes of a cat will catch mice.
Ce naște din pisică, șoareci mănâncă.

He is like a cat; fling him which way you will, he'll light on his leg.
E întocmai ca pisica – cade veșnic în picioare.

The cat is out of kind that sweet milk will not lap.
Pisica nu-i pisică când nu linge lapte dulce.

When the cat's away, the mice will play.
Când pisica nu-i acasă, joacă șoarecii pe masă.

Cavil will enter in at any hole, and if it find none it will make one.
Cusurgiul chiar dacă nu găsește pricina tot născocește ceva.

It may come in an hour that will not come in a year.
Nu aduce anul ce aduce ceasul.

It will not change a cottage in possession for a kingdom in reversion.
Nu da coliba de-o ai azi pentru împărăția ce-ai s-o moștenești mâine / Nu da vrabia din mână pe cioara din par.

Who chatters to you, will chater of you.
Cine-ți sporovăiește despre alții, te va bârfi și pe tine.

A cold April the barn will fill / A cold April, much bread and little wine.

Când e frig în aprilie înseamnă că va fi grâu mult și vin puțin.

References:

Alexander, L.G. *Longman Advanced Grammar*, Longman, 1995.

Ambrose-Grillet, Jeanne. *Glosary of Transformational Grammar*, Newberry House Publishers, Massachusetts, 1978.

Aspinal, Tricia, Capel, Annette. *Advanced Masterclass CAE*-Oxford.

Azar, B. S. *Understanding and Using Grammar*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1981.

Badescu, L. Alice. *Gramatica limbii engleze*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

Bantaș, Andrei. *Dicționar român-englez*, Editura Științifică, București, 1971.

Bantaș, Andrei, Rădulescu, Mihai. *Capcanele limbii engleze*, Ed. Teora, 1992.

Bantaș, Andrei. "The Grammatical Regimen of the English Verb," in Analele Universității București, Limbi germanice, București, 1971.

Broughton, Geoffrey. *The Penguin English Grammar A-Z for Advanced Students*, London, Penguin, E.L.T., 1990.

Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*, The M.I.T. Press, 1965.

Close, R.A. A *Reference Grammar for Students of English*, Longman, London, 1975.

Collins Cobuild English Usage, HarperCollins Publishers, 2006.

Crystal, David. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, CUP, 1997.

Curme, George O. *English Grammar*, Barnes and Noble, New York, 1996.

Dixon, Robert. *Essential idioms in English*, Simon & Schuster, New York, 1951.

Huddleston, Rodney. *Introduction to the Grammar of English*, C.U.P., Cambridge, 1987.

Jespersen, Otto. *Essentials of English Grammar*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1965.

Jespersen, Otto. *A Modern English Grammar on Historical Principles*, Munksgaard, Copenhagen and Allen and Unwin, London, 1909-49.

Leech, G., Svartik, I. *A Communicative Grammar OF English*, Longman House, London, 1994.

Jacobs, Roderick, Peter, Rosenbaum. *English Transformational Grammar*, Blaisdell Publishing Company, Waltham, Massachusetts, 1968.

Lefter, Virgil. *Dicționar de proverbe englez-roman*, Ed. Lucmark, București, 2006.

Levițchi, Leon. *Gramatica limbii engleze*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1971.

Levițchi, Leon. *Limba engleză contemporană*. *Morfologie*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970.

Harrison, Mark. *Proficiency Testbuilder*, Heinemann, 1994.

Kingsbury, Roy, Wellman, Guy. *Longman Advanced English*, Longman, 1995.

English Dictionary for Advanced Learners, MacMillan, 1999.

Marks, Jonathan, Bowen, Tim. *Inside Teaching*, Macmillan Heinemann, Oxford, 1994.

Murphy, R. *English in use*, ELOD, 1992.

Nedelcu, Carmen. *English Grammar*, Ed. Universitaria, Craiova, 2006.

Quirk, Randolf. *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London and New York, 1985.

Quirk R., Greenbaum, S., Leech, G., Svartik, J. *A Grammar of Contemporary English*, Longman, London, 1972.

Schibsbye, Knud. A *Modern English Grammar*, second edition, O.U.P., Oxford, 1965.

Palmer, F. *Grammar*, Penguin Books, 1971.

Swan, Michael. *Practical English Usage*, OUP, London, 1980.

Turton, Nigel. *ABC of Common Grammatical Errors*, Macmillan, 2001.

Thomson, A.J., Martinet, A.V. *A Practical English Grammar*, OUP, London, 1994.

Tibbitts, E.L. *Exercises in Reading Comprehension*, Longman, 1974.

Vince, Michael. *Advanced Language Practice*, Heinemann, 1994.

Vince, Michael. *First Certificate Language Practice*, Macmillan Heinemann, 1996.

Harmer, Jeremy. *The Practice of English Language Teaching*, Longman, London and New York, 1991.

FEATURES OF THE RELIGIOUS TOURISM IN THE NORTH-EAST DEVELOPMENT AREA OF ROMANIA

Doina Guriță
Assist., PhD, Ștefan Lupașcu Institute of European Studies, Iași

Abstract: This paper aims the characterization of Northeast area of Romania and highlight its tourism cultural and religious potential. So the emergence of tourism, and especially the religious of the Nord-Est, is largely linked to the existence of monasteries, hermitages and the faithful pilgrimages to these buildings. Culture and tourism are considered to be important factors not only in stimulating the regional economy but at the same time, there are a number of other effects. Tourism has long been considered as a way to provide jobs, especially in areas where there are few other options. Meanwhile tourism development related to culture made that it is intended to provide income to support cultural institutions . Consumers also should be aware of regional tourism regional specificity . The North- East of Romania is one of the richest in monasteries, convents, churches, etc. Tourists interested in culture and for our case, the religious aspect of it, should (or is expected) to visit destinations that many tourists do not usually go . It thus contributes to the expansion of tourism in the region and new spaces resisting therefore not ensuring constant presence of seasonal tourism process. A boost is given where local culture, especially in small towns, people know and assume their identity and cultural legacy preserved. Thus, it encourages people from these communities to enhance and preserve local culture, posing a renewed sense of pride for the community. This is a factor that induces a number of jurisdictions to develop programs to improve cultural awareness and interest in heritage conservation within the local population in Nord-East Romania.

Keywords: religious tourism,cultural tourism, spirituality, economics, developement region

1. Caracteristici generale ale turismului religios

În ultimii ani, în urma unor conferinţe internaţionale s-a dovedit că turismul religios reprezintă o prioritate. S-a pus în lumină diversitatea resurselor şi destinaţiilor religioase şi răspândirea acestora în lume. Concluzia la care s-a ajuns este, fără îndoială, faptul că valoarea pe care o poate adăuga turismul religios este incomensurabilă. În secolul al XXI-lea, turismul religios trebuie: *să protejeze integritatea spaţiilor religioase şi să respecte semnificaţia acestora*; *să aducă beneficii comunităţii locale* şi *să asigure accesul prioritar al membrilor acesteia la obiectivele cultural-religioase*; *să evite conflictele între diferitele categorii de turişti* care *practică turismul religios, asigurând o punte de legătură între acestea*.

Conform unui plan al fostei Autorităţi Naţionale pentru Turism (ANT), din anul 2006, „turismul religios constă în pelerinajele credincioşilor la lăcaşurile de cult, considerate sfinte de diferite religii. În aceeaşi măsură, marile sărbători de cult, hramurile mănăstirilor şi bisericilor atrag, în perioada sărbătorilor religioase tradiţionale, un număr considerabil de pelerini” Oarecum se face referire doar la categoria de credincioşi autentici, pelerinii.

Din studiile de caz organizate şi oferite de OCDE se poate observa clar faptul că principalii factori din spatele dezvoltării politicilor în domeniul culturii şi turismului sunt următoarii: îmbunătăţirea şi conservarea patrimoniului; dezvoltarea economică şi ocuparea forţei de muncă; restructurarea materială şi economică; consolidarea şi / sau diversificarea turismului; lupta împotriva depopulării; dezvoltarea unei strategii pentru înţelegerea şi receptarea culturii.

De asemenea, pentru multe dintre regiunile cu potenţial turistic ridicat se mai pune problema accesului pentru că – şi se poate afirma cu certitudine – chiar şi atunci când o anumită regiune are un potenţial considerabil de a dezvolta bunuri culturale pentru turism, dacă nu este uşor accesibilă pentru turişti este dificil să se integreze ca produs turistic. Astfel că, dezvoltarea infrastructurii este o prioritate. Numeroase studii de caz privitoare la multe regiuni predominant rurale sau care au fost anterior zone industriale, mai degrabă decât zone metropolitane sau urbane, aceste tipuri diferite de regiuni implicate în aceeaşi competiţie trebuie să fie atractive, să atragă investiţii, trebuie să-şi fructifice abilităţile şi să facă alegeri strategice pentru dezvoltarea culturii şi turismului [1].

Astfel că, principalele obiective ale programelor culturale şi turistice sunt legate de îmbunătăţirea situaţiei economice, culturale şi sociale a unei anumite regiuni. În cele mai multe cazuri obiectivele generale sunt stabilite în direcţia creşterii numărului de turişti sau a unor grupuri specifice de turişti. Principalele domenii ale acţiunii publice care pot fi identificate sunt: ***îmbunătăţirea infrastructurii; conservarea patrimoniului; îmbunătăţirea performanţei economice; dezvoltarea de identitate regională şi îmbunătăţirea imaginii regiunii; dezvoltarea turismului în zonă; îmbunătăţirea calităţii turismului şi a „întreprinderilor" turistice***.

Cultura şi turismul sunt consideraţi a fi factori importanţi nu numai în procesul de stimulare a economiei regionale dar, în acelaşi timp, sunt de dorit o serie de alte efecte. Turismul a fost mult timp considerat ca o modalitate de a oferi locuri de muncă, în special în zonele în care există puţine alte opţiuni. Între timp dezvoltarea turismului legat de cultură a făcut ca acesta să fie destinat să furnizeze venituri pentru a sprijini instituţiile culturale. De asemenea, consumatorii de turism regional trebuie să conştientizeze specificitatea regională. Turiştii interesaţi de cultură şi, pentru cazul nostru, de aspectul religios al acesteia, trebuie (sau e de aşteptat) să viziteze destinaţii în care mulţi turişti nu merg de obicei. Se contribuie astfel, la extinderea turismului în regiuni şi spaţii noi împotrivindu-se, în consecinţă, prezenţei sezoniere care nu asigură constanţă procesului turistic. Un impuls este dat de cultura locală unde, în special în localităţi mici, oamenii conştientizează şi îşi asumă identitatea culturală moştenită şi conservată. Astfel, se încurajează oamenii din aceste comunităţi locale spre a spori şi păstra cultura, dându-se un sens reînnoit de mândrie pentru comunitate. Acesta este un factor care induce o serie de jurisdicţii să dezvolte programe pentru a îmbunătăţi gradul de cunoaştere culturală şi de interes în domeniul conservării patrimoniului în cadrul populaţiei locale[2].

Tabelul1.1. *Caracteristicile turismului patrimonial, ale turismului cultural şi turismului creativ*

Tipul de turism	**Ţinta temporală principală**	**Ţinta culturală principală**	**Principala formă de consum**
Turismul patrimonial	*Trecut*	*Cultură de vârf; cultură populară*	*Produse*
Turismul cultural	*Trecut şi prezent*	*Cultură de vârf şi*	*Produse şi procese*

[1] Dumazeidier, J. M., *Vers un civilisation du loisir*, Paris, Editure du Sevil, 1962, pp. 42 - 43

[2] Gherasim, T.; Gherasim, D., *Marketing turistic*, Editura Economică, Bucureşti, 1999, p. 59

		cultură populară	
Turismul creativ	*Trecut, prezent şi viitor*	*Cultură de vârf; cultură populară; cultură de masă*	*Experienţe şi transformări*

Sursa: *OECD (2009), The Impact of Culture on Tourism, OECD, Paris, French translation of pp. 3 - 75, only available on Internet, p. 25.*

Acest binom foarte „reuşit" turism-cultură – turism-religie are un potenţial ridicat în a stimula atractivitatea, cu condiţia ca ambele sectoare să coopereze şi să se sprijine reciproc. În plus, regiunile care reuşesc cel mai bine sunt cele care recunosc implicaţiile profunde ale acestei relaţii, în special acele regiuni care caută să atragă noi locuitori şi investitori.

Pentru moment, aceste aspecte sunt rareori luate în calcul în cadrul programelor de dezvoltare a culturii şi turismului, pentru că aceste sectoare sunt, fiecare în parte, asociate cu o dezvoltare sectorială îngustă. Cu toate acestea, semne din ce în ce mai dese indică faptul că relaţia dintre cultură şi turism poate fi o combinaţie puternică de a atrage oameni şi investiţii.

2. Particularităţi ale turismului religios în Regiunea de dezvoltare Nord-Est

Religia a jucat un rol determinant în viaţa şi activitatea oamenilor. Bogăţia spirituală a unor lăcaşe de cult (mănăstiri, biserici, schituri), precum şi puternica personalitate a unor oameni mult mai dedicaţi spiritual aflaţi în aceste aşezăminte a atras atenţia şi admiraţia oamenilor, conducând la manifestarea unei atitudini speciale faţă de toate acestea.

Apariţia turismului, şi în special al celui religios în Regiunea de dezvoltare Nord-Est, este în mare măsură legată de existenţa mănăstirilor, schiturilor, precum şi de pelerinajele credincioşilor la aceste edificii. În tradiţia vechilor familii boiereşti, un loc aparte îl deţinea ctitorirea şi susţinerea economică a mănăstirilor prin donaţii financiare, materiale şi funciare. Pentru familiile acestora erau prevăzute în structura arhitecturală a mănăstirilor corpuri de clădire sau chilii speciale. Aici familia, sau doar unii dintre membrii acesteia, îşi petreceau o parte din an, fie pentru a se îngriji de suflet, fie pentru a petrece un sejur în care desfăşurau drumeţii, activităţi de vânătoare, pescuit etc. De asemenea, în secolele XV - XIX mănăstirile ofereau adăpost drumeţilor şi negustorilor care beneficiau de multe ori de cazare şi masă gratuită. Pentru astfel de evenimente mănăstirile dispuneau prin construcţie de dependinţe cu camere speciale pentru mireni. Dar deplasările erau realizate şi de populaţia obişnuită care, atrasă fiind de faima unor astfel de edificii, veneau la marile sărbători în pelerinaj la aceste lăcaşuri de cult de la distanţe considerabile, deplasarea efectuându-se de cele mai multe ori pe jos.

Dezvoltarea infrastructurii drumurilor, apariţia mijloacelor de transport, pătrunderea lor ca mijloc de transport în comun accesibil întregii populaţii, a condus la o amplificare a turismului în regiune şi în care elementele specific religioase reprezintă o componentă importantă a motivaţiei pentru deplasare.

Apariţia marilor aglomerări umane, creşterea veniturilor populaţiei din mediul urban, reducerea timpului liber, au condus la conturarea turismul religios ca fenomen distinct. Începând cu secolul XIX, ca o reacţie la stresul datorat urbanismului şi industrializării tot mai accentuate la care se adaugă problemele de natură culturală şi spirituală, au generat o creştere a interesului pentru astfel de modalităţi de petrecere a timpului liber. În cadrul nevoilor manifestate de omul

urban, de desprindere de oraş chiar şi pentru câteva zile, un loc important l-au constituit cele spirituale.

Abordarea turismului religios ca formă de manifestare a turismului cultural în Regiunea Nord-Est nu este una întâmplătoare. Această poziţie este aproape similară celei dintre turismul cultural şi turism în general, aspect unanim acceptat. În primul rând turismul religios este o formă de manifestare a turismului deoarece generează deplasare, petrecerea unui sejur în altă parte decât domiciliul stabil.

Dintre caracteristicile principale ale turismului religios în regiune putem enumera:

- existenţa unui număr impresionant de elemente de patrimoniu religios care atrag un număr impresionant de turişti;
- există elemente de patrimoniu religios recunoscut UNESCO, slab valorificate;
- majoritatea obiectivelor turistice religioase se află în spaţiul rural;
- consumatorii acestei forme de turism petrec în general un sejur minim de o zi;
- deplasarea se face fie individual, cu mijloace de transport în comun sau mijloace de transport proprii, fie organizat prin intermediul unei agenţii de voiaj;
- în localităţile destinatare pelerinii apelează la serviciile de cazare, masă şi transport local;
- de asemenea, prin schimburile comerciale care au loc, turiştii contribuie la valorificarea superioară a resurselor locale.

Se impune să specificăm de ce turismul religios este o formă mai aparte. Însuşi denumirea, prin includerea termenului „religie", dă o conotaţie specială, cu anumite particularităţi. Trebuie să subliniem aceste particularităţi. Motivarea turismului rural religios presupune în mentalitatea turiştilor autohtoni un număr limitat de determinări, care au, de cele mai multe ori, un caracter foarte personal şi intim. Acestea ţin în mare măsură de „moştenirea" fiecărei confesiuni religioase, de sistemul de valori şi principii transmis în interiorul familiilor, şi mai puţin de metodele moderne de promovare. De asemenea, un alt element important îl constituie tradiţia şi obiceiurile conservate în cadrul acestor instituţii şi, nu în ultimul rând, valoarea de patrimoniu naţional, istoric şi cultural a multor aşezăminte religioase construite cu secole în urmă.

În ceea ce priveşte turismul religios în regiune, principalul consumator al serviciilor de turism este omul urban, dar trebuie să accentuăm necesitatea luării în calcul şi a populaţiei rurale ca participant activ la consumul unor astfel de servicii. Aceasta se datorează nu doar impresionantei tradiţii păstrate aici şi bogăţiei spirituale a oamenilor de la sate (definitorie pentru acest domeniu), dar şi ponderii pe care o deţine în totalul populaţiei.

În tabelul de mai jos sunt prezentate succint câteva probleme, obiective şi proiecţii în legătură cu dezvoltarea turistică a regiunii de Nord-Est.

Tabelul 1.2. *Regiunea de Nord-Est a României:probleme, obiective, proiecţii*

	Probleme	**Obiective**	**Proiecţii**
Regiunea de Nord-Est a României	*- Lipsa unei vizibilităţi a identităţi cultural religioase a locului.* *- Dezvoltare insuficientă a turismului cultural-*	*- Proiectarea unei politici eficiente pentru turismul cultural la nivel regional.* *- Instituirea unei identităţi regionale recunoscută atât la*	*Proiectarea unei identităţi regionale compacte vizând:* *- o evaluare a pieţelor existente;* *- o analiză a tuturor destinaţiilor turistice din această*

	religios în raport cu potenţialul acestei regiuni.	*nivel naţional cât şi internaţional.*	*zonă;* *- stabilirea obiectivelor strategice.*

***Sursa**: concluzii proprii*

Principalele premise de la care plecăm în analiza turismului religios în regiune sunt:

1. atracţia religioasă este o componentă importantă a motivaţiei consumatorului de servicii turistice din regiune;
2. cadrul conceptual al turismului religios este unul deficitar în abordările teoretice şi cele operaţionale, indiferent că vorbim de operatorii de turism / agenţii de turism, de organizaţiile religioase sau instituţii de învăţământ;
3. potenţialul turismului religios localizat cu precădere în mediul rural este unul aparte şi permite o abordare sinergetică a produsului turistic;
4. componenta religioasă este slab valorificată în cadrul serviciilor turistice din regiune.

2.1. Caracterizare generală a Regiunii de Dezvoltare Nord-Est

Ne propunem să aducem în discuţie câteva elemente generale privind Regiunea de Dezvoltare Nord-Est cu implicaţii directe în punerea în valoare, în desfăşurarea şi dezvoltarea turismului religios.

2.2. Caracterizare geografică a Regiunii de Nord-Est

Din punct de vedere istoric, Regiunea de dezvoltare Nord-Est a României constituie o parte componentă a vechii regiuni istorice Moldova. Este cea mare dintre cele opt regiuni de dezvoltare ale României, având o suprafaţă totală de 36.850 kmp şi o populaţie de 3.726.642 locuitori.

Din punct de vedere al situării administrative, această regiune este învecinată la Est cu Republica Moldova, la Vest cu judeţele Maramureş şi Bistriţa-Năsăud (Regiunea Nord-Vest) şi judeţele Mureş, Harghita şi Covasna (Regiunea Centru), la Nord cu Ucraina, iar la Sud cu judeţele Galaţi şi Vrancea (Regiunea Sud-Est), iar.

Figura 1.1. *Harta geografică a Regiunii de Nord-Est*
Sursa: http://hartiromania.celendo.ro

Beneficiind de o bogată tradiţie istorică, culturală şi spirituală, regiunea îmbină în mod armonios tradiţionalul cu modernul şi trecutul cu prezentul, potenţialul acesteia putând fi folosit pentru dezvoltarea infrastructurii, a zonelor rurale, a turismului şi a resurselor umane.

Geografic, regiunea este caracterizată printr-o îmbinare armonioasă a tuturor formelor de relief: 30% – munţi, 30% – relief subcarpatic, iar 40% corespunde formelor de podiş. Această ultimă formă de relief este preponderentă în suprafaţa judeţelor Vaslui, Botoşani şi Iaşi, aproximativ 70%. La Vest, regiunea este delimitată de culmile Munţilor Carpaţi Orientali cu înălţimi apropiate de 2000 m în Nord (Vârful Pietrosu, Vârful Rarău, Vârful Giumalău, Vârful Ocolaşu Mare, Vârful Hăşmaşu Mare) şi cu micşorare de altitudine spre Sud (Munţii Trotuşului, Munţii Ciuc şi Munţii Vrancei). Subcarpaţii au înălţimi cuprinse între 700 şi 800 de metri şi fac o trecere uşoară a zonei montane spre cea de podiş, cu păduri şi peisaje slab valorificate turistic. În acest areal se află numeroase mănăstiri şi schituri, unele cu vechime şi rezonanţă istorică deosebită. Jumătatea estică a regiunii poate fi caracterizată prin două mari zone: Câmpia Moldovei, în partea nordică şi Podişul Bârladului, în partea de Sud. Partea de Nord-Vest a regiunii este cunoscută şi sub numele de Podişul Sucevei cu înălţimi de 500-600 de metri şi se bucură de o recunoaştere turistică deosebită pentru „obcinele” sale (care constituie uşoare unduiri ale reliefului).

Din punct de vedere hidrografic, regiunea este străbătută de un număr de opt cursuri importante de apă, care se repartizează pe direcţia Nord-Sud. Dintre acestea, cele mai mari bazine hidrografice sunt reprezentate de Siret (42.890 kmp) şi Prut (10.990 kmp). Prutul este frontiera naturală a României cu Republica Moldova, pe o lungime de circa 680 km. Din punct de vedere turistic şi istoric, râurile Bistriţa şi Moldova pot reprezenta un potenţial deosebit atât din punct de vedere al identităţii cultural-istorice şi religioase, dar şi al modalităţilor de petrecere activă a timpului liber. Cu importanţă turistică sunt lucrări de amenajări şi regularizare pe aceste cursuri de ape care permit o abordare complementară şi complexă a pachetului de servicii. Mare parte din cursurile de apă ale acestei regiuni au beneficiat de modernizări. Unul dintre cele mai mari lacuri de acumulare ale regiunii, „Izvorul Muntelui”, are un volum la nivel normal de retenţie de 1.130 mil. mc.

Componenta geografică este frumos presărată de o salbă de edificii religioase, aspect ce deschide şansa dezvoltării unui turism religios complex de recuperare şi medical care să se adreseze nu numai cererii interne dar şi celei internaţionale.

Concluzii

Potenţialul turismului religios din regiunea de Nord-Est a României prezintă o serie de particularităţi care impun organizarea şi desfăşurarea unor activităţi concrete de turism. Principalele elemente care trebuie să fie luate în calcul în proiectarea activităţilor se referă la: infrastructura generală de turism, infrastructura specifică de turism. În delimitarea activităţilor se iau în vedere formele specifice de manifestare a turismului religios.

Cunoaşterea conţinutului fiecărei forme de turism se realizează prin cercetarea turismului religios. În cercetare, atenţie deosebită se acordă: caracteristicilor cererii de servicii de turism, estimării cererii de servicii de turism, ofertei de turism reigios. În evaluarea potenţialului turismului religios din zonă reperele metodologice s-au referit la: elemente de patrimoniu antropic sub forma edificiilor religioase, elemente de patrimoniu religios specific, elemente de patrimoniu cultural religios aflat în cadrul mănăstirilor, structurii de cazare aflate în interiorul mănăstirilor.

Bibliografie

Abărgăoniţei, Sorin-Ion, *Oferta agroturistică a Bucovinei*, Editura „Tipo Moldova”, Iaşi, 2010

Adda, Jacqes, *La mondialisation de l'économie. Tome 1 : Genése*, Éditions de la Découverte, 2001

Altman, Iacob, *Management şi marketing în unităţile de turism*, Editura „Mega”, Cluj-Napoca, 2004

Amerein, P.; Barczyk, D.; Évrard, R.; Rohard, F.; Sibaud, B.; Weber, P., *Marketing. Stratégies et pratiques*, „Nathan”, 2000

Anastasiei, Bogdan; Jijie, Tudor, *Cercetarea de marketing*, Editura „Polirom”, Iaşi, 2005

Babiniuc, Cameliu, *Activitatea promoţională în turism şi căi de adaptare la cerinţele pieţei*, „MAR”, Constanţa, 2006

Dale, Gilian; Oliver, Helen, *Travel an tourism*, Heinemann, 2005

Dube, Leon, *Wingfield, Sue, Economics, Sociology, Politics, and Religion: Success of Marketing Students*, „Atlantic Economic Journal”, „Internaţional Atlantic Economic Society”, vol. 36(4), 2008, pp. 503 - 504[1]

Dumazeidier, J. M., *Vers un civilisation du loisir*, Paris, Editure du Sevil, 1962, pp. 42 - 43

Durafour, Daniel, *Marketing*, 2-eme édition, „Dunod”, Paris, 2001

Kotler, Ph., *Kotler despre marketing, cum să creăm, cum să câştigăm şi cum să dominăm pieţele,* Copyright ediţie: „Curier marketing”, 2003

Kotler, Philip, *FAQ Marketing. Tout ce que avez toujours voulu savoir sur le marketing. Reponses d'un specialiste*, trad. Myriam Shalak, edition Dunod, Paris, 2005, pp. 193 - 1943

Kotler, Philip; Dubois, Bernard; Manceau, Delphine, *Marketing - Management*, 11-eme edition, Pearson Education, 2004, pp. 3 - 37

Managing the visitor experience on românian religious sites: monasteries abbots' perceptions, în „Management & AMarketing”, Craiova, vol. VIII, nr. 1/2001

Marketing, Haworth Press, 2006 Stevens, Robert E.; Loudon, David; Wrenn, Bruce; Cole, Henry, *Concise Encyclopedia of Church and Religious Organisation*:

Pender, Lesley; Sharpley, Richard, *The management of tourism*, „Sage" Publications Ltd., London, 2007; Page, Stephen J., *Tourism management: managing for change*, Butterworth-Heinemann Ltd., 2003; Rodgers, Janet, *Travel and tourism*, Heinemann; Student Guide edition, 2001;

OECD (2009), The Impact of Culture on Tourism, OECD, Paris, French translation of pp. 3 - 75, only available on Internet, p. 25.

Strâmbu-Dima, Andrei, *Aplicativitatea marketingului în organizaţiile religioase*, în „Revista de Marketing online", vol. 2, nr. 1, martie 2008

http://hartiromania.celendo.ro

CONSIDERATIONS ON TOMA PAVEL'S STUDY, *LA PENSÉE DU ROMAN*

Ana-Elena Costandache
"Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Our study focuses on the novel of Toma Pavel about „novel thinking" (La pensée du roman). Far from having the ambition to exhaust the subject, or giving to the reader an overview erudite work, La pensée du roman is recommended by the author, from the opening pages, to the benevolence of the public and originates disagreement between the literary tastes of the author and prejudices on history of the novel. What caught our attention was that Toma Pavel stopped on several representative works from each historical epoch analyzing them, sometimes in detail, the action and the meaning, as well as some fundamental concepts: the individual, the worlds, the moral law.

Keywords: roman/novel, gender narrative, modernism, character, art.

Scriitor de origine română, în prezent profesor de literatură la Universitatea din Chicago, Toma Pavel a publicat studiul *Gândirea romanului* (în limba franceză *La pensée du roman*) în anul 2003, la renumita Editură Gallimard. Varianta tradusă în limba română (de Mihaela Mancaş), apărută la Editura Humanitas în anul 2008, dezvăluie povestea completă a romanului occidental.

Studiul este bine structurat, repartizat în patru părţi precedate de un cuvânt înainte şi un argument al autorului despre scopul scriiturii sale; toate acestea sunt urmate de un epilog, un indice al numelor proprii şi câteva repere naţionale.

Cartea invită, încă de la început, la o lectură avizată. În avant-propos, autorul îşi anunţă obiectivele scriiturii: cartea conţine un „mic dezacord" între gusturile literare şi prejudecăţile istoriei romaneşti. Cu un decalaj de câteva pagini (416 în varianta franceză faţă de 429 în varianta în limba română), Toma Pavel îşi exprimă admiraţia pentru „romanele vechi", premoderne, precum *Etiopicele*, *Amadis de Gaula*, *Astreea*, romane apreciate în vremea lui Cervantès, Doamna de Sévigné şi Racine. Contadicţia presonală intervine, însă, imediat, căci „epifaniei îndoielnice" i se opun pseudo-romanele „moderne", care abundă în adevăr şi realism.

În urma numeroaselor sale cercetări, Toma Pavel observă că romanul său nu se limitează doar la „o luptă între adevărul triumfător şi minciuna înfrântă", ci la „un dialog secular între reprezentarea idealizată a existenţei umane şi cea a dificultăţii de a ne măsura cu acest ideal." [1] (p.10)

Încă din secolul al XVIII-lea, romanul modern nu a refuzat decât în parte vechile tendinţe idealizatoare, pe care nu a încetat să le reia şi să le continue. Această observaţie constituie punctul de plecare al lucrării consacrate marilor orientări din istoria romanului. Autorul prezintă punctul de plecare al lucrării sale, al cărei plan constă în „a prezenta mai întâi felul în care genurile narative premoderne concep perfecţiunea umană, pentru a discuta apoi tentativele moderne de a examina această perfecţiune în lumea experienţei cotidiene". (p. 10)

[1] Citatele sunt extrase din lucrarea *Gândirea romanului* de Toma Pavel, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Toma Pavel se opreşte, cu precădere, asupra marilor orientări romaneşti. Tradiţiile naţionale ocupă un loc secundar, însă etapele „devenirii" şi dezvoltării genului sunt tratate minuţios, oferind exemplul, cel puţin, al unei lucrări reprezentative pentru fiecare etapă.

Încă de la apariţia sa şi până în prezent, romanul (ca gen de scriitură) s-a îmbogăţit şi s-a transformat continuu. Publicul ţintă era, odinioară, la fel ca în zilele noastre, cel de masă, cu o mare capacitate şi flexibilitate tematică. În ciuda acestui fapt, cu timpul s-a produs o dublă specializare: pe de o parte, cea a publicului, pe de altă parte, cea a scriitorilor. Astfel s-a născut termenul de „artă" a romanului, iar în acest context întrebările autorului ar fi următoarele: „Este romanul o artă? Participă romanul la misiunea artei în acelaşi fel ca artele plastice, poezia si muzica?" (p. 15) Răspunsul lui Toma Pavel este greu de găsit, căci romanul, ca specie, a fost inventat relativ târziu şi a fost mult timp ignorat de către specialişti, cel puţin în tratatele de poetică şi retorică. În ciuda acestui fapt, scriitura romanescă s-a dovedit capabilă de adaptare la toate tipurile de public-lector. Conform opiniei lui Pavel, romanul a trecut, de-a lungul istoriei sale, prin trei transformări majore: „ cea dintâi – la începutul secolului al XVIII-lea – a rupt barierele sociale care înconjurau personajele pozitive, răspândindu-le în toate categoriile sociale şi etnice, modificând astfel echilibrul subspeciilor narative premoderne. A doua a creat, la începutul secolului al XIX-lea, realismul social şi istoric, unificând în mod durabil genul romanului. Cea de-a treia, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, a împins romanul spre modernism, reformulând finalitatea estetică a genului." (p. 17)

Această manieră de divizare a timpului apariţiei şi dezvoltării genului romanesc în etape succesive şi precise, bine delimitate, este surprinzătoare, întrucât romanul şi-a urmat, de fapt, traiectoria firească. Cititorii apreciau reuşita artistică după rigoarea fiecărei arte de a-şi respecta propriile reguli. De aceea, romanul nu avea nici un motiv să concureze cu celelalte genuri literare considerate superioare la acea vreme, genuri precum epopeea sau tragedia, iar autorul justifică repede datarea tardivă a genului: doar la sfârşitul secolului al XVII-lea romanele premoderne încep să fie considerate de lector drept „romane vechi".

În studiul său, Toma Pavel este convins de faptul că romanul secolului al XVIII-lea a detronat, ca valoare, vechile romane adoptând ca normă verosimilul şi reuşind să se îndepărteze de romanele premoderne, care prezentau faptele într-o manieră idealizatoare.

În secolul al XIX-lea, romanul şi-a afirmat dreptul de a-şi promova adevărata valoare artistică, dorind să-i ofere publicului larg numai capodopere. De aceea, era necesar ca autorii să-şi formeze talentul şi să-şi schimbe maniera de scriere: tehnica observaţiei minuţioase şi meditaţia imparţială a virtuţilor au înlocuit vechile idei despre libertate, putere şi generozitate. Iar acest fapt s-a realizat în două etape: „La început, romanul trebuia să acorde tuturor oamenilor forţa morală rezervată odinioară eroilor excepţionali, iar în a doua etapă, să subordoneze scrupulos imaginaţia observaţiei empirice si limbajul – sobrietăţii." (p. 19) Astfel, sub influenţa operelor de succes care au fost scrise în toate limbile, autorul remarcă faptul că „istoria prozei narative a fost mai târziu împărţită retrospectiv în două etape care se excludeau reciproc: epoca minciunii romaneşti, deci a greşelii şi superstiţiei, şi noua epocă, inamica întunericului şi creatoarea adevăratei metode în roman." (p. 19) În acest sens, observaţia imediată a lui Pavel este pertinentă, relevând faptul că în secolul al XIX-lea publicul lector mai prefera încă romanele populare, care ofereau o lume imaginară mai bună decât cea reală, o lume aproape în totalitate utopică: de fapt, „idealismul romanului cavaleresc, al romanului eroic şi al pastoralei continua să supravieţuiască în romanul modern." (p.20)

În timpul secolului XX, dar mai ales în prima jumătate a acestuia, genul romanesc a trecut prin modificări cu adevărat revoluţionare în ceea ce priveşte tehnicile de a concpe şi de a redacta

subiecte. Noul sistem artistic, adică sistemul artistic modern, propunea renunţarea la constrângerile de ordin formal, care vizau linearitatea subiectului şi a intrigilor romanului tradiţional. Noutatea viza, cu precădere, libertatea scriitorului, care dorea să-i ofere lectorului o imagine exemplară a vieţii sociale şi, în acelaşi timp, să-l facă să simtă misterul universului pe care textul îl evoca. Astfel, se aspira la o perfecţiune a stilului, care trebuia să strălucească prin el însuşi, independent de textul propriu-zis. De altfel, Pavel subliniază: conform noului demers de scriere, romanele secolului XX ar fi trebuit să contrasteze întru totul cu scrierile din secolele anterioare, în care arta romancierului viza observaţia minuţioasă a lumii şi construcţia unei povestiri verosimile. Totuşi, noul cult al formei şi practica romanului „modernist" nu au înlocuit idealismul pe care scrierile de odinioară îl promovau. De aceea, „tot aşa cum domnia veridicităţii în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea nu înlocuise odată pentru totdeauna idealismul romanelor de odinioară, modernismul – înţeles ca efort de a împleti cultul formei cu acela al subiectivităţii – nu putea explica el singur crearea marilor romane din secolul XX. Practica romanului modernist, restabilind tacit echilibrul, a continuat să urmeze tradiţia, împodobind-o cu cele mai înălţătoare ornamente formale şi subiective." (p. 23)

Tot în avant-propos, Toma Pavel aduce în discuţie „trecutul ficţional al romanului"; în fiecare epocă s-a crezut că producţiile artistice erau cele mai bune, că scriitorii timpului detronau, prin noile scrieri, vechile forme narative şi că modernismul trebuia să se prezinte ca o depăşire ireversibilă. Dintr-o dată, trecutul romanului a devenit scena de bătaie provocată de confuzia dintre „operele excepţionale" şi „operele de excepţie" (p. 24). Însă autorul conchide faptul că modernismul a exagerat prin luarea în considerare a noilor opere. De aceea, el îşi afirmă scopul scrierii: acela de a pune în evidenţă „caracterul tradiţional al trecutului romanului" si de a sublinia „persistenţa trecutului".(p. 27) Maniera de a trata autorii şi operele lor trebuie să fie făcută într-un mod minuţios pentru a putea înţelege mai bine istoria tehnicilor narative, care evoluează şi se transformă odată cu mutaţiile epocii. În demersul său, Pavel îşi dezvăluie maniera de scriere împrumutând din istorie tehnicile narative, grija şi preocuparea pentru arta romanului luat în consideraţie în funcţie de perspectiva de a prezenta personajele şi lumea în general. Proiectul lui Pavel ţine cont de un anumit scop: înţelegerea evoluţiei romanului, „logica internă a devenirii sale şi dialogul în care se angajează reprezentanţii săi de-a lungul veacurilor." (p. 35). Dar, pentru a nu fi criticat că a evitat problematica naşterii genului romanesc, autorul acceptă cu deschidere ipoteza conform căreia „originea romanului *modern* se află în dialogul polemic cu *vechile romane*". (p. 40)

Această idee de a caracteriza romanul prin intermediul mobilităţii sale este bine justificată pentru că, de-a lungul timpului, operele noi au circulat în paralel cu aşa-zisele opere vechi, vetuste. Această coexistenţă presupunea, fără nici o urmă de îndoială, o mare rivalitate, care a dat naştere schimbului de idei şi de procedee artistice. Argumentul lui Pavel pune în evidenţă maniera de înţelegere şi de apreciere a sensului unui roman; trebuie observată mai ales tehnica literară a autorului în acelaşi timp ca şi natura organizării universului uman. Aşadar, se pare că dezvoltarea romanului modern nu ar putea fi înţeleasă fără a studia în prealabil moştenirea romanescă pe care acesta o perpetuează, dar fără a mărturisi şi a recunoaşte acest fapt. De aceea, Pavel îşi propune să facă din proiectul său literar *Gândirea romanului* o adevărată operă care să trateze „formarea prozei narative moderne, insistând atât asupra creării unor formule noi, cât şi asupra dependenţei lor de tradiţiile narative importante." (p. 43)

Prima parte a scrierii lui Toma Pavel are ca titlu *Transcendenţa normei* (p. 53) şi se opreşte asupra debuturilor romanului în secolul al XVI-lea, atunci când imaginaţia creatoare acorda prioritate idealului, conceput ca normă de conduită. Genurile prozei narative pre-moderne

ofereau publicului un număr variat de puncte de vedere asupra lumii. Repertoriul era bogat în romane eroice, de inspiraţie elenistică, povestiri pastorale, romane picareşti sau povestiri comice, care parodiau genurile serioase. Astfel, publicul-lector avea libertatea de a alege genul de ficţiune specific gustului său. Printre genurile narative din acea perioadă, cele care prezentau eroi exemplari erau preferate, în timp ce operele care aveau drept subiect imperfecţiunea umană ocupau un loc secundar. În ciuda acestui fapt, diversele genuri narative s-au dezvoltat în manieră proprie, căutându-şi reuşita.

În secolul al XVII-lea, romanul eroic a fost perceput ca un imens progres spre arta adevărată a narării. Dar succesul acestui tip de scriitură nu a provocat dispariţia admiraţiei pentru morala cavalerească, dat fiind faptul că marile romane idealiste au asociat această morală cu intrigile romanului grecesc, dând naştere astfel adevăratului roman istoric. În consecinţă, toate romanele premoderne imaginau un ideal separat de realitate, ideal care este integrat „în mod excepţional şi exemplar totodată, într-un mic număr de fiinţe superioare”. (p. 136) Astfel, conform părerii lui Pavel, formele romanului idealist au drept obiect de reflecţie raporturile dintre normă, sine şi lume.

A doua parte a studiului, „*Farmecul interiorităţii*” (p. 143) prezintă faptul că de-a lungul secolului al XVIII-lea cititorii au continuat să citească marile romane idealiste ale secolelor precedente. Creaţia romanescă şi gândirea morală au contribuit puţin câte puţin la formarea unei noi imagini a perfecţiunii umane. În acele vremuri, se încuraja crearea şi abordarea altor formule narative, printre care şi romanul ludic, gotic, de moravuri şi romanul sentimental. Deşi realismul decorului şi grandoarea personajului reprezenta, în secolul al XVIII-lea, două faţete ale aceleiaşi monede, exista şi o parte contrastantă între platitudinea atmosferei imaginate şi frumuseţea interioară a personajelor care trebuia să atragă atenţia lectorilor obişnuiţi tocmai prin vechiul idealism. În timp ce romanul ludic prezenta personajele în manieră ironică, romanul gotic propunea o reîntoarcere la vechea metodă idealistă, promovând dependenţa directă a romanului vieţii cotidiene, banală în fapt. Romanul de moravuri era dominat de personaje ale căror singură trăsătură notabilă era aproape diabolică în comparaţie cu sufletele frumoase, în timp ce romanul sentimental propunea o viziune nouă asupra iubirii-pasiune, în care raţiunea refuza toate convenţiile impuse de societate.

Toma Pavel consideră că operele lui Richardson şi ale lui Rousseau au reuşit să reînnoiască genul romanesc, propunând cititorilor un nou model de societate, obiectivă şi demnă, în care toate personajele sunt bune şi rele în acelaşi timp. Romanele descriu fiinţe ale căror suflete puternice şi nobile devin sediul normei morale, promovând exemple de conduită, ceea ce reprezintă nucleul naraţiunii.

Adevărat câmp de dezbatere a ideilor, romanul a păstrat ideea de perfecţiune morală, tratând raportul sufletelor nobile cu lumea şi, în acelaşi timp, s-a concentrat asupra perspectivei subiective dar şi a specificului decorului material şi social. De fapt, naraţiunile din secolul al XVIII-lea au continuat modelul creaţiilor artistice din epocile trecute, aducând totuşi elemente noi şi provocând dezbateri care „arată că vechea dispută dintre naraţiile care idealizează fiinţele omeneşti şi cele care le înţeleg imperfecţiunea nu este încă rezolvată, dar că o nouă convingere e pe cale să se impună: idealismul nu poate fi niciodată părăsit, dar nici apărat fără să se ţină seama de exigenţele, tot mai greu de ocolit, ale veridicităţii materiale şi sociale.” (p. 220) În consecinţă, romanul secolului al XVIII-lea s-a forţat să dezvăluie, într-o manieră verosimilă, decorul în care sufletul nobil îşi afirmă superioritatea, păstrând legături cu mediul în care acesta îşi are rădăcinile.

A treia parte, *Naturalizarea idealului* (p. 221) pune accentul pe epoca de glorie a romanului, secolul al XIX-lea. În paginile studiului său, Toma Pavel apreciază faptul că aceea era epoca în care romanul dezvăluia publicului raporturile individului cu mediul social, istoric, tardiţional şi etnografic. Aceste legături sunt puse în evidenţă de autorul *Gândirii romanului*, care arată că interesul pentru veridicitatea socială s-a manifestat în operele tuturor romanicierilor epocii. Căutând peste tot nobleţea şi forţa morală, scriitorii căutau, în acelaşi timp şi universul în toate detaliile sale, cu scopul de a descoperi eroi exemplari uitaţi de istorie sau rătăciţi în labirintul societăţii moderne.

Relaţia individului cu mediul social a fost percepută ca o încercare de a tempera caracterul duplicitar al omului, supus regulilor mediului în care s-a născut. Aceste reguli sunt respectate ca norme, determinând o dependenţă directă: pe de o parte, individul este înrădăcinat în mediul său, social şi naţional, iar pe de altă parte, omul este dependent de mediu şi ereditate. Comunitatea afirmă această stare de fapt categoric opusă ideii de contract social, iar oamenii se transformă în funcţie de tradiţiile etnografice. De aceea, romanele secolului al XIX-lea analizau această diferenţă dintre individ şi societate şi, în acelaşi timp, insistau asupra influenţei concrete pe care societatea o exercita asupra personajelor.

În cartea sa, Toma Pavel consideră că etapa de apogeu a romanului din secolul al XIX-lea este evidentă; lumea pe care romanul o înfăţişează este împărţită în regiuni istorice, sociale şi geografice, ale căror particularităţi erau descrise minuţios. De asemenea, personajele imaginate erau, în acelaşi timp, admirabile şi perfecte, înconjurate de o lume când ostilă, când onorabilă. Astfel, moştenirea romanescă idealistă a secolului al XVIII-lea a fost refuzată în mod categoric în secolul al XIX-lea când romanul a ajuns la o stare de echilibru remarcabil. În ciuda diversităţii de opţiuni cărora diverşi romancieri au subscris, lectorul vremii nu avea nici o şansă să scape de uniformitatea formală a operelor acestora. Pavel subliniază şi faptul că la nivelul imaginaţiei „personajele, mereu înrădăcinate în cadrul lor, se vedeau veşnic împinse în toate direcţiile, între imperfecţiunea şi aspiraţiile lor morale, între forţa gravităţii şi cea a harului.” (p. 352). Dar la nivelul stilului, autorii erau extrem de atenţi la detaliile de ordin istoric şi social pentru a „asigura atât veridicitatea dialogurilor, cât şi imersiunea senzorială şi afectivă a cititorului în universul personajului.” (p. 367) Aceste trăsături se regăsesc în marea majoritate a operelor, în punctul pe care forma romanului de „la sfârşitul secolului a XIX-lea părea împietrită pentru totdeauna” (p. 367)

A patra parte şi ultima a scrierii lui Pavel, intitulată *Arta detaşării* (p. 369) prezintă romanul lansat deja în aventura modernistă, rupt cu totul de trecut şi care creează noi forme ale imaginarului. Autorul consideră că individul nu mai este un produs guvernat şi condus de condiţiile naturale, istorice şi sociale din mediul său, ci se mişcă independent: „E de la sine înţeles că această independenţă nu e aceeaşi care, în vechiul roman, îi era asigurată individului-din-afara-lumii de alianţa cu Providenţa, acum disparută.” (p. 371) Omul este, de această dată, aruncat în lume, fără nici un ajutor, singurul responsabil de el însuşi. În aceste condiţii, raporturile lui cu societatea devin obiectul unei decizii personale, iar societatea în care se naşte nu-i mai aparţine. Conform părerii lui Pavel, accesul la viaţa socială devine extrem de dificil; refuzul societăţii şi al convenţiilor sale nu mai este un gest dramatic făcut în urma unor lungi dezbateri, ci un drept elementar care aparţine fiecărei persoane. Protagonistul romanelor secolului al XX-lea suferă, adesea, din cauza societăţii inaccesibile care îl înconjoară dar, de multe ori, acesta beneficiază de libertatea de exprimare. Astfel, el nu mai trebuie să fie constant sau fidel unei cauze ideale, ci doar să-şi exprime disponibilitatea. Câteodată, comunitatea la care doreşte să adere îl refuză direct sau din contră, îl ţine prizonier, îl supune, fără însă a reuşi să îl asimileze

sau să-l integreze. Toma Pavel face asemănari cu Narcis, din mitul cu acelaşi nume: individul îşi găseşte adevărata fericire doar contemplându-se pe sine. Omul nu se mai interesează de alţii, ci doar de propriul eu: ascultă, devine contemplativ, acţionează fără să gândească, dominat de fremătarea confuză a dorinţelor pe care nu vrea să şi le înfrâneze. Pavel explică această conduită a protagonistului: fericit cu sine, el percepe lumea ca pe un obiect oferit plăcerii sale. Cu sufletul rănit, nu se gândeşte să evite suferinţa, din contră, găseşte resurse să se reinventeze şi să se redescopere. Toate acestea descriu o traiectorie a evoluţiei romanului iar această evoluţie asigură o nouă structură formală fără să-i schimbe obiectul de interes.

După ce a tratat în mod minuţuos, în paginile studiului său, istoria romanului de-a lungul secolelor, descifrându-i diversele transformări, Toma Pavel nu încheie fără să explice şi rolul autorilor-scriitori. În epilogul său, cele 416 pagini ale lucrării sale sunt intitulate de Pavel simplu, „istoria romanului" (p. 420), iar înainte de a o termina, autorul se opreşte, preţ de câteva pagini, asupra contribuţiei scriitorului din toate timpurile. Este vorba de autorul ficţional în general, căruia îi sunt atribuite două calificative: unul de „scriitor foarte mare", şi altul, de „autor important" (p. 420). Împărtăşind această idee, Pavel subliniază faptul că au existat scriitori importanţi de-a lungul timpului, dar care au influenţat epoca în mică măsură, întrucât le-a lipsit talentul. De aceea şi operele lor au fost uitate la un moment dat. Adevăratul scriitor este, însă, cel cunoscut şi recunoscut pentru talentul său estetic. Pavel apreciază că marea grijă a tuturor scriitorilor ar fi aceea de a oferi celorlalţi o nouă etapă din istoria romanului şi de a marca un moment important în istoria artei literare. În final, autorul reaminteşte cititorului că la începutul fiecăreia dintre cele patru parti ale lucrării sale, acesta a „schiţat orizontul antropologic" al fiecărei perioade, rezumând doar *rezultate*.

În concluzie, Toma Pavel explică şi „se explică" cititorului: el nu a dorit decât să rezume rezultatele evoluţiei romanului de-a lungul fiecărei epoci şi nu să propună un principiu de organizare a scrierilor. Întreaga istorie a romanului provine din preocupările şi disputele diverse ale oamenilor, iar fiecare secol se mândreşte mai degrabă cu reuşitele romaneşti ambiţioase decât cu talentul de a scrie sau de a povesti. În acest fel, literatura a stiut sa unească caracterul permanent al activităţii de a scrie şi a evoluat asumându-şi formele, fără să îşi schimbe obiectul de interes: individul şi perspectiva sa de a trăi.

Bibliografie

MARINO, Adrian, *Modern, modernism, modernitate. Eseuri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

NEGOIŢESCU, I. *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1991

PAVEL, Toma, *Gândirea romanului* de Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

DIE FREMDHEIT DER GESCHLECHTER IN MAX FRISCH ROMAN „STILLER“

Stefan Anton Saulea
University of Bucharest

Abstract: This essay is aimed to dissect the philosophy and motives behind Max Frisch's "Stiller", which at first appears to be a crime novel, only to turn out to be, eventually, the picture of (a) man's fighting with his inner demons. Part one seeks to put the novel into perspective, by drawing parallels to Existentialists like Jean-Paul Sartre and Albert Camus and their atheistic views on human fate, while part two is focused on Frisch's recurring practice of contrasting stereotype and reality. In a final step, Anatol Stiller will be confronted with Walter Faber, in an attempt to illustrate the absurd hope of man's mastering his fate, thus closing the circle, by returning to the Existentialist philosophy and its motto "hell is others". The novel masterfully reflects the almost psychotic state of intense erotic and emotional commitment, reflected in a story about the dichotomy of love and hate.

Keywords : Max Frisch, Stiller, Existentialist, love and hate, effigy

Knapp ein Jahr nach der Uraufführung seines *Don Juan* erscheint *Stiller*, ein Roman der einen Teil der Problematik der Komödie aufnehmen und erweitern sollte. Anders als in der Komödie steht im Stiller jedoch nicht die *Ehe* als Kern der Handlung, vielmehr geht es um die Analyse der Unfähigkeit der Geschlechter innerhalb der ehelichen Bindung zueinander zu finden.

Im Wesentlichen werden im Roman die „drei Versuche eines Mannes und einer Frau, Bindungen einzugehen, die standhalten könnten“[1] beschrieben, und zwar die in zwei gespaltene Ehe zwischen Stiller und Julika, die Ehe von Rolf und Sibylle und schließlich die Beziehung derselben Sibylle mit Stiller.

In seinen Aufzeichnungen aus dem Gefängnis schreibt Stiller, als sein Staatsanwalt ihn fragt, warum er, nach eigener Aussage, seine Frau ermordet habe: „Weil ich sie liebte.“[2] Hier wird zum ersten Mal auf den verhängnisvollen Charakter der Liebe hingedeutet: Stiller, als Mann auf der Suche nach seiner Männlichkeit, gekränkt von Minderwertigkeitskomplexen in seiner Kunst, in seinem Mut, in seiner sexuellen Beziehung mit Julika, kann das Verständnis und die Güte seiner Frau nicht aushalten: „Und mit einem so noblem Menschen verheiratet zu sein, Herr Staatsanwalt, können Sie sich das vorstellen? Ich war neun Jahre lang verschwitzt, sehen Sie, vor schlechtem Gewissen. Und wenn ich es einmal pro Woche nicht aushielt, mein schlechtes Gewissen, und beispielsweise einen Teller an die Wand schmetterte, kam ich mir angesichts meiner Frau wie ein Mörder vor – ihr Mörder, jawohl, so schwer hatte es diese zarte Frau mit mir!“[3] Selbstwahl und Schuldgefühl stehen hier somit in unmittelbarem Verhältnis zueinander und werden durch das Motto des Romans antizipiert: „Sieh, darum ist es so schwer, sich selbst zu

[1] Hans Mayer: *Anmerkungen zu* Stiller in: *Über Max Frisch I* hrsg. von Thomas Beckermann, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 1971, 7. Auflage 1976, S. 24.
[2] Max Frisch: *Die Romane*, C.A. Koch's Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 32.
[3] Ebd., S. 32-f.

wählen, weil in dieser Wahl die absolute Isolation, mit der tiefsten Kontinuität identisch ist, weil durch sie jede Möglichkeit, etwas anderes zu werden, vielmehr sich in etwas anderes umzudichten, unbedingt ausgeschlossen wird.[…] indem die Leidenschaft der Freiheit in ihm erwacht (und sie erwacht in der Wahl, wie sie sich in der Wahl selber voraussetzt), wählt er sich selbst und kämpft um diesen Besitz als um seine Seligkeit, und das ist seine Seligkeit."[4]

Diese Worte Kierkegaards[5] lassen die Beziehung zwischen dem menschlichen Egoismus und seine Unfähigkeit zur Veränderung, sprich, zur Um- bzw. Selbstumdichtung erkennen. Im Versuch von seiner Vergangenheit wegzukommen, findet er nur einen einzigen der an seine neue Identität glaubt, und zwar seinen Wärter namens Knobel, „eine Seele von Mensch, der einzige, der mir glaubt, wenn ich etwas erzähle."[6] Ihm gesteht Stiller seinen „ersten Mord", und zwar an seiner Frau. So meint Stiller: „Es gibt keine Flucht. Ich weiß und ich sage es mir täglich. Es gibt keine Flucht. Ich bin geflohen, um nicht zu morden, und habe erfahren, dass gerade mein Versuch, zu fliehen, der Mord ist. Es gibt nur noch eins: dieses Wissen auf mich zu nehmen, auch wenn dieses Wissen, dass ich ein Leben gemordet habe, niemand mit mir teilt"[7] Stiller erscheint hier als ein Sisyphos, jedoch als ein Tragischer, kein Glücklicher, wie in Camus', zwölf Jahre vor der Niederschrift des *Stiller* veröffentlichtem Essay[8]. Jedoch schiebt Stiller keinen Stein bergauf, es scheint eher so, als schoben Stiller und Julika denselben Stein nach vorne, in Richtung Liebe, aber leider von entgegengesetzten Seiten, und ihr Streben nach dem Anderen, nach der Liebe, zerschmettert am Stein, den jeder dem anderen zuschieben will, wie an einer Verkörperung der eigenen Schwächen.

Vor allem in den 70er Jahren, so Lubich, erschienen differenziert existentialistische Textdeutungen des *Stiller*, unter denen vor allem „das Dreigestirn Kierkegaard-Heidegger-Sartre" als Bezugsrahmen galt.[9] Bezüge zum sartreschen Konzept des „l'enfer c'est les autres" („die Hölle, das sind die anderen"), das in seinem 1944 (zehn Jahre vor *Stiller*) uraufgeführten Stück *Huis Clos* (*Geschlossene Gesellschaft*) behandelt wurde, werden in Frischs Roman ersichtlich. Dazu Sartre: „Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui."[10]

Der Mensch sei, so meint Sartre, nur die Summe der von den Anderen (les autres) entstandenen Projektionen über diesen Menschen, und falls die Beziehungen zu jenen Anderen den Menschen negativ beeinflussen, wird er von ihnen unmittelbar abhängig und befindet sich in

[4] Max Frisch: Die Romane, C.A. Koch's Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 32.
[5] Frisch zitiert aus Søren Kierkegaards *Entweder-Oder*
[6] Max Frisch: *Die Romane*, C.A. Koch's Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 24.
[7] Ebd., S. 60.
[8] Gemeint ist Albert Camus' *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, coll. « Folio Essais »
[9] Frederick A. Lubich: *Max Frisch: Stiller, Homo Faber und Mein Name sei Gantenbein*, Wilhelm Fink Verlag, München, 3. Auflage, 1996, S. 13.
[10] Extrait audio et texte de Jean-Paul Sartre, Huis clos, Emen © 1964 et Gallimard © 2004.

einer symbolischen Hölle (l`enfer).[11] Julika ist in diesem Fall Stillers „Hölle“, denn solange sie in ihm nur den Anatol Ludwig Stiller sehen wird, bleibt Jim White nur eine Utopie. Dadurch scheitert der Versuch der „zweiten“ Ehe von Stiller und Julika an der Unfähigkeit beider Ehepartner, ihr Bildnis vom anderen zu vernichten und, durch Liebe, einen Neuanfang zu versuchen. So schreibt Frisch in seinem Tagebuch: „Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat.“[12]

Bildnisproblematik

Lubich vermerkt sowohl die Worte Julikas, nämlich: „dass es das Zeichen der Nicht-Liebe sei, also Sünde, sich von seinem Nächsten oder überhaupt von einem Menschen ein fertiges Bildnis zu machen, zu sagen: So und so bist du, und fertig [...], als auch die Meinung des Staatsanwaltes bezüglich Stillers Aufzeichnungen: „Das Bildnis, das diese Aufzeichnungen von Frau Julika geben, bestürzte mich; es verrät mehr über den Bildner, dünkt mich, als über die Person, die von diesem Bild vergewaltigt worden ist. Ob nicht schon in dem Unterfangen, einen lebendigen Menschen abzubilden, etwas Unmenschliches liegt, ist eine große Frage. Sie trifft Stiller wesentlich.“[13], ohne aber auf die Mitschuld Julikas einzugehen. Denn auch sie erweist sich als unfähig, sich von der selbstentworfenen Projektion ihres Mannes loszureißen und seinem neuen Ich als Mr. White (Symbol des Neuanfangs, des weißen Blattes) entgegenzukommen. Stiller sieht in Julika seine eigene *Nichtigkeit*, genauer gesagt, er sieht in Julika genau das Entgegengesetzte dessen was *Er* ist. Ihr Bildnis vom ihm wird zum Eigenbildnis und darum kehrt er auch zu ihr zurück, denn erst muss er in ihren Augen sein Bildnis nicht mehr sehen können, damit er es auch im Spiegel nicht sieht.

Es heißt bei Lubich: „Dass man sich vom anderen falsche Vorstellungen machen kann, ist beklagenswert, und Stiller und seine Interpreten haben es hinlänglich getan. Dass man sich jedoch vom anderen überhaupt keine Vorstellungen mehr macht, wäre weitaus beklagenswerter und verhängnisvoller. Der Mensch, ob verliebt oder geliebt, ist kein ‚homo absconditus’; ihn mit diesem göttlichen Nimbus auszustatten, kann nur zu zwischenmenschlichen Komplikationen führen. Das eherne Diktum „Du sollst dir kein Bildnis machen“ ist, genau betrachtet, Teil des Problems, nicht Teil der Lösung von Stillers Ehe- und Identitätskrise. Denn hinter dem Bildnis-Verbot steht ein Wunsch- und Idealbild von sich und dem andern, welches so unerreichbar und unerkennbar ist, wie – das Göttliche selbst.“[14] Genau dieses Idealbild ist es, was der *liebende* Mensch im *Geliebten* Menschen sieht und was mit der Zeit zu einem Bildnis wird.

Obschon die Bildnisproblematik Stillers „vielzitiert(e), wenn nicht zerdiskutiert(e)“[15] wurde, fand die Analyse der Entstehung des Bildnisses nur wenig Interesse von Seiten der Kritik.

[11] Dazu Cunliffe: „Existentialistisches Denken gibt einen Führer zur Interpretation nicht nur des Stiller ab (der Parallelen zu Camus und Camus aufweist, sondern auch zu Frischs anderen Romanen (Homo faber zum Beispiel ist kein humanistischer Traktat) und Stücken (zum Beispiel geht es in Andorra eher um Authentizität als um Antisemitismus).“ in: W. G. Cunliffe: Existentialistische Elemente in Frischs Werken in: „Über Max Frisch II“ hrsg. von Walter Schmitz, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 1971, 3. Auflage 1981, S. 158.
[12] Vgl. Frederick Alfred Lubich: Max Frisch: „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“, Wilhelm Fink Verlag München, 1990, 3. Auflage, S. 15.
[13] Vgl. Frederick Alfred Lubich: Max Frisch: „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“, Wilhelm Fink Verlag München, 1990, 3. Auflage, S. 15..
[14] Ebd. S. 16.
[15] Ebd. S. 14.

Da der Roman eine berichtartige Struktur hat, erfahren wir Details aus der Zeit vor Stillers Flucht erst bei seiner Rückkehr und nur durch seine eigenen Aufzeichnungen. Man bekommt also sowohl das individuelle Bild Stillers und Julikas, als auch das ihrer Beziehung, nicht in seiner Evolution zu sehen, sondern ausschließlich als Produkt der Ereignisse, die es entstehen ließen. Erneut wird der Bezug zum sartreschen Existentialismus ersichtlich, und zwar ist das *Wesen* des Menschen, so der französische Schriftsteller, die Summe seiner Taten, das heißt, es ist die Summe seiner *Existenz*.[16] Stillers kann sein Bildnis nicht mehr loswerden, da es inzwischen zu seinem Wesen geworden ist. Zur Selbstabstempelung Stillers als Versager führte vor allem sein Minderwertigkeitskomplex hinsichtlich Julika, der ihn zu einer Art Bewehrungsprobe seiner Männlichkeit zwang und der letztendlich zu ihrer (beider) Entfremdung führte.

Konkurrenz der Geschlechter und die Angst vor dem Versagen

Karin Struck sieht Julika Stiller-Tschudy als „Ur-Bild aller männlichen Vorstellung vom Weiblichen, nämlich das männerverführende und männermordende Weibs-Bild Salome, den Sexualtrieb wie das Kastrationstrauma des Mannes gleichermaßen erregend.[17]. Sexualtrieb und Kastrationstrauma können bei Stiller eigentlich nur eng zusammenliegen, wie auch Julikas Tanzkunst im Vergleich zu seiner kreativen Frust, eine „soziale Konkurrenz der Geschlechter“[18] dessen (vielleicht ungewollter) Siegträger Julika war.

Stiller versuchte nie Julika als Frau, als seine Frau, glücklich zu machen, sie war nur die leibliche Projektion seines inneren Frusts, vor allem in was „Männlichkeit“ anbelangt, und durch sie versuchte er sich eigentlich immerfort zu bestätigen.[19] Ein Mensch kann seine Frust in sich vergraben und vergessen, doch Stiller sah sie täglich in den Augen Julikas, in den Augen ihrer Freunde als er die Geschichte aus dem Spanien-Krieg immer wieder erzählte und jedes Mal die gleiche Ausrede für sein Versagen verwendete.

Diese in ihrer physiologischen Natur fast unbewusste, magnetische Anziehung zwischen den beiden, kann auf erotischer Ebene gedeutet werden, und zwar steht im zweiten Heft von Stillers Aufzeichnungen: „Und auch Stiller, scheint es, stand damals unter der steten Angst, in irgend einem Sinn nicht zu genügen.“[20] Dieser Kastrationskomplex, die Angst einer Frau sexuell nicht gewachsen zu sein, erklärt den Grund für seinen Drang nach eigenlöblichen Geschichten, wie die aus der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs oder die von Isidor, der in der Fremdenlegion

[16] Original franz.: *L'existence précède l'essence.*

[17] Karin Struck: „Der Schriftsteller und die Frauen“ in Walter Schmitz (Herausgeber): *Max Frisch*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1987, 1. Auflage, S. 14-f.

[18] Ebd.

[19] Dieses Motiv der Selbstbestätigung durch die Partnerin ist auch in Frischs Theaterstück *Biografie: Ein Spiel* präsent. Kürmanns Versuch eines Neuanfangs scheitert an seiner Unfähigkeit, sich vom Einfluss der Frau auf sein Leben zu distanzieren. Dazu Bradley: „Kürmann sieht jedoch nicht, dass die Missachtung der Bedürfnisse seiner Partnerin, sei es Katrin, sei es Antoinette, nur die Kehrseite seines lebenslangen Bedürfnisses ist, sich mit Hilfe einer Frau selbst zu bestätigen.“ In: Bradley, Brigitte L.: Max Frischs Biographie: Ein Spiel in: Über Max Frisch II, hrsg. von Walter Schmitz, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 3. Auflage, 1981, S. 363.

[20] Max Frisch: *Die Romane*, C.A. Koch’s Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 88.

„zum Mann wurde“ oder die von Rip van Winkle, der immerfort Heldenhafte Geschichten von seinen Jagdpartien dem erzählt, wer gerade Lust dazu hat ihm zuzuhören.[21]

„Die fast neurotische Angst des Menschen sich zu binden“[22], ist eigentlich die Angst des Menschen verlassen zu werden. Lusser-Mertelsmann deutet es bei Stiller als „Sexualangst“ aber im Grunde hängt es nicht vom Bereich ab sondern vom Grund. Und der Grund dieser Angst liegt bei Stiller in der Enttäuschung vor sich selbst, mag es als Gatte, als Mann oder als Mensch sein. Stiller sah in Julika eine „Projektionsfigur“[23] seiner selbst, eine so zu sagen „sublimierte“ Variante in was die Sexualität, die Kunst und die Menschlichkeit anbelangt, er sah sich als „stinkender Fischer mit einer kristallenen Fee.“[24]

Der Kampf Stillers, Julika glücklich zu machen, war eigentlich der Kampf um seine eigene Würde, ein Kampf in dem aber auch sie zu leiden hatte.

Bei Julika handelt es sich eher um ein Gegenspiel zwischen der Angst vor der Frigidität: „jedenfalls hatte die schöne Julika ein heimliche Angst, keine Frau zu sein“[25] und dem mehr oder weniger entgegengesetzten Drang zum Exhibitionismus, symbolisch durch ihren Beruf als Balletttänzerin suggeriert: „es störte ihn nicht, dass Julika auch in der Landschaft ausschließlich von Ballett plauderte, (...) das war ja doch ihre Welt“[26]

Die Beziehung der beiden stützte sich quasi auf die Angst vor dem persönlichen Versagen im Umgang mit dem anderen: „aber fast alles, was sie erzählt, deutet doch darauf hin, dass sie ihren Stiller nur durch sein schlechtes Gewissen glaubte fesseln zu können, durch seine Angst, ein Versager zu sein bzw. „eine andere Frau, eine gesunde, hätte Kraft von ihm verlangt oder ihn verworfen. Julika konnte ihn nicht verwerfen; sie lebte ja davon, einen Menschen zu haben, dem sie immerfort verzeihen konnte“[27], schreibt Stiller in seinen Aufzeichnungen.

Sibylle Heidenreich meint, dass obwohl die „Überlegenheit der Frau im Werk oft anerkannt wird, diese nicht als eine dominante Figur betrachtet werden kann“[28] und das weil sie selbst ein Opfer darstellt, sogar ein noch tragischeres Opfer. Denn Stiller ist nicht nur den Henker seiner selbst, sondern auch der von Julika.

---

[21] Zum männlichen Minderwertigkeitskomplex einer Frau nicht gewachsen zu sein schreibt Frisch in seinem ersten Tagebuch: „Wenn der Unselige, der mich gestern besucht hat, ein Mann, dessen Geliebte es mit einem andern versucht, wenn er ganz sicher sein könnte, dass die Gespräche eines andern, die Küsse eines andern, die zärtlichen Einfälle eines andern, die Umarmung eines andern niemals an die seinen heranreichen, wäre er nicht etwas gelassener? Eifersucht aus Angst vor dem Vergleich. [...] Du redest von Betrug, und dabei schreibt sie ganz offen, ganz ehrlich, dass sie mit Ihm verreist ist – Was, mein Freund, willst du eigentlich? Man will geliebt sein.“ Dieses Bild passt jedoch besser zur Beziehung zwischen Rolf und Sibylle, als zwischen Stiller und Julika, und erinnert an den Kontrast zwischen Rolfs depressiven Zustand und Sibylles Unbefangenheit, mit der sie ihm ihr Verhältnis zu einem anderen Mann mehr oder weniger indirekt gesteht. In: Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 1950, S. 421-422 Vgl. auch Jürgen Schröder: *Spiel mit dem Lebenslauf. Das Drama Max Frischs* in: *Über Max Frisch II*, hrsg. von Walter Schmitz, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 3. Auflage, 1981, S. 40.

[22] Klaus Müller-Salget: *Literaturwissen Max Frisch*, Phillip Reklam jun. Verlag, Stuttgart, 1996, S 45.

[23] Frederick A. Lubich, Max Frisch : « Stiller », « Homo Faber, « Mein Name sei Gantenbein », 3. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München, 1996, S. 127.

[24] Max Frisch: *Die Romane*, C.A. Koch’s Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 341.

[25] Max Frisch: *Die Romane*, C.A. Koch’s Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 88

[26] Ebd.

[27] Ebd., S. 89.

28 Sybille Heidenreich: Max Frisch, Homo Faber – Untersuchungen zum Roman, Joachim Beyer Verlag Hollfeld/Ofr., 3. Auflage, 1980, S. 10.

Egoismus und Ignoranz als Liebesvernichter – Anatol Stiller und Walter Faber im Vergleich

Wenn die erste, gescheiterte Phase der Ehe mit Julika, Stiller einsehen lässt, dass er ihr symbolischer Mörder gewesen ist[29], stellt sich nun die Frage, wieso er denn zu ihr zurückkehrt.

Der charakterliche Typus Stillers hat in dem von Julika sein Gleichgewicht gefunden und umgekehrt. Sie bilden zusammen ein Ganzes, eine Kommunion entstanden aus gegensätzlichen Attributen, unter denen Egoismus bzw. Aufopferung emporstehen. Denn Julika steht als Beispiel für die Frau die durch den Anderen lebt, die für den Anderen geschaffen worden ist, nicht für sich selbst, und das nicht nur im Verhältnis zu Stiller. Sie ist eine Künstlerin, lebt also auch beruflich für und durch den, bzw. die Anderen, in diesem Fall ihr Publikum. Ferner betreibt sie während Stiller als verschollen galt eine Ballettschule in Paris, die sie augenblicklich aufgibt, als sie erfährt, dass man ihren Mann gefunden hat.

Es ist Anziehungskraft zwischen Stillers Bedürfnis der Anerkennung seiner Männlichkeit durch Julika, und Julikas Bedürfnis der Aufopferung für ihren Mann, die für sie bis zuletzt verhängnisvoll sein sollte. Als Stiller bei einem Gespräch mit seinem Wärter Knobel retrospektiv die Frage stellt: „So, frage ich, und seine Frau hat er einfach in Davos liegen lassen, krank wie sie war?“, wogegen Knobel antwortet: „Vielleicht war es ein Segen für sie!“[30]

Anders als bei Stiller metamorphosiert sich bei Walter Faber der unmenschliche Egoismus in eine fast nüchterne Ignoranz. So sieht Faber Mann und Frau als ein „werkkonstitutives Gegensatzpaar“[31], als zwei untereinander unverständliche Pole von „Verstand und Gefühl“ und das nachdem er Hanna geschwängert hatte. Andererseits gefiel ihm das Mannequin Ivy als seine weibliche Projektion, so zu sagen als „Laufsteg-Roboter“[32], ein menschliches Symbol des „American way of life“: „Alles ist unecht und pervertiert, wirkliche Liebe und Freundschaft gibt es nicht.“[33]

„Die feige Haltung gegenüber dem Leben“[34], zu glauben, dass der technische Fortschritt und die Wahrscheinlichkeitsrechnung die Schlüssel zum *Wahren* sind, das wurde Faber zum Verhängnis. Denn hier ist eben das „Wahre“ nur „scheinbar“. Es schien Faber am Anfang nicht so, als könnte Herbert, der antipathische Schweizer aus dem Flugzeug, ihm bis zuletzt, zum Wiederfinden des für ihn verlorenen Begriffs der Freundschaft, verhelfen. Während Stiller von Anfang an seine Schuld einigermaßen einsah, versuchte sie Faber immer wieder zu verdrängen und sich selbst davon zu überzeugen, dass er das Richtige getan hat. Dazu Heidenreich: „Faber ist so blind nicht, wie er sich gibt. Denn in all den Jahren, die er Hanna aus dem Augen verloren hatte, konnte er sie nicht vergessen, Alle möglichen Gründe schob er für sich selbst vor die Tatsache, dass es nicht zu einer Ehe zwischen ihnen kam. [...] Zunächst schiebt er wirtschaftliche

29 In seinen Aufzeichnungen aus dem Gefängnis schreibt Stiller, als sein Staatsanwalt ihn fragt, warum er, nach eigenen Aussagen, seine Frau ermordet habe: „Weil ich sie liebte“ (S. 32.)

30 Max Frisch: Die Romane, C.A. Koch’s Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 18.

31 Max Frisch: Die Romane, C.A. Koch’s Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J., S. 437.

32 Rhonda L. Blair: „Homo Faber „Homo ludens“ und das Demeter-Kore Motiv“ in Walter Schmitz (Herausgeber): Frischs Homo Faber, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1983, 1. Auflage

33 Sybille Heidenreich: Max Frisch, Homo Faber – Untersuchungen zum Roman, Joachim Beyer Verlag Hollfeld/Ofr., 3. Auflage, 1980, S. 37.

34 Ebd.

Gründe vor, legt auch Hanna die eigentliche negative Entscheidung zur Last, ohne dabei nach seiner Rolle zu forschen."[35]

Die Liebe, die er nicht ernst nehmen wollte, rächt sich, lässt ihn sich in seine eigene Tochter verlieben, und macht ihn somit zu ihrem Mörder.

So wird Faber einer der vielen, ungewollten bzw. indirekten Frauenmörder aus Frischs Gesamtwerk: „Die Männer in den Büchern sind Mörder oder bezichtigen sich selber als Mörder: Stiller sieht sich als Mörder seiner Frau Julika und hat außerdem die Abtreibung seines Kindes von Sibylle verursacht, Faber ist unfreiwilliger Verursacher des Todes seiner Tochter**."**[36]**,** neben denen man auch Don Juan, als Verursacher von Donna Annas Freitod, dazuzählen muss.

Kurz nach der Veröffentlichung des „Stiller" hat Max Frisch sozusagen die Konsequenzen gezogen und seine erste Frau Gertrud zusammen mit ihren drei Kindern verlassen. Wenige Jahre später und nur ein Jahr nach der offiziellen Scheidung von Gertrud macht er Ingeborg Bachmann einen (zurückgewiesenen) Heiratsantrag. Die Männer und die Menschen in Frischs Werks sind nichtsdestotrotz weder Abbilder seiner selbst, noch eigenständige literarische Figuren, sondern symbolische Personifizierungen des unstillbaren und meist unerfüllten menschlichen Strebens nach emotionaler Bindung. Im „Gantenbein" reduziert er dabei dieses Streben auf ein Rollenspiel, auf eine Katharsis spielerischer und mimetischer Natur, jedoch tauscht er damit nur zwei Gesichter untereinander aus, die im Wesen gleich sind, das lachende und das weinende Gesicht der menschlichen Welttheaters.

BIBLIOGRAPHY

Blair, Rhonda L.: „Homo Faber „Homo ludens" und das Demeter-Kore Motiv" in Walter Schmitz (Herausgeber): *Frischs Homo Faber*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1983

Bradley, Brigitte L.: Max Frischs Biographie: Ein Spiel in: Über Max Frisch II, hrsg. von Walter Schmitz, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 3. Auflage, 1981

Cunliffe, W. G.: Existentialistische Elemente in Frischs Werken in: „Über Max Frisch II" hrsg. von Walter Schmitz, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 1971, 3. Auflage 1981

Frisch, Max: *Die Romane*, C.A. Koch's Verlag Nachf., Berlin, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages, Frankfurt a. M., o. J.

Frisch, Max: *Tagebuch 1946-1949*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 1950

Heidenreich, Sybille: Max Frisch, Homo Faber – Untersuchungen zum Roman, Joachim Beyer Verlag Hollfeld/Ofr., 3. Auflage, 1980

Lubich, Frederick A.: *Max Frisch: Stiller, Homo Faber und Mein Name sei Gantenbein*, Wilhelm Fink Verlag, München, 3. Auflage, 1996

Mayer, Hans: Anmerkungen zu Stiller in: Über Max Frisch I hrsg. von Thomas Beckermann, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 1971, 7. Auflage 1976

Müller-Salget, Klaus: *Literaturwissen Max Frisch*, Phillip Reklam jun. Verlag, Stuttgart, 1996

Schröder, Jürgen: *Spiel mit dem Lebenslauf. Das Drama Max Frischs* in: *Über Max Frisch II*, hrsg. von Walter Schmitz, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 3. Auflage, 1981

[35] Sybille Heidenreich: *Max Frisch, Homo Faber – Untersuchungen zum Roman*, Joachim Beyer Verlag Hollfeld/Ofr., 3. Auflage, 1980, S. 36-37.

[36] Karin Struck: *Der Schriftsteller und die Frauen* in: *Max Frisch*, hrsg. von Walter Schmitz, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1987, 1. Auflage, S. 15.

Struck, Karin: „Der Schriftsteller und die Frauen“ in Walter Schmitz (Herausgeber): *Max Frisch*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1987, 1. Auflage

ITSIK MANGER AND THE CROSS-CULTURAL GERMAN-SPEAKING SPACE

Claudia Bosoi
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The present paper aims to fulfil a study of the cross-cultural elements which depict Czernowitz as a German-speaking space, by analysing a poem of Itsik Manger (1901-1969), "A Darkling Hand". The research covers one of the poetic creations which are able to reflect his main literary themes. The layout of the analysis will follow to highlight some bio-bibliographic references, the micro-composition of a personal approach, through the interest in historical context and philologic directions. The purpose of this paper is to obtain a cross-culture image, thought in relation with Itsik Manger's Yiddish literature.

Keywords: Itsik Manger, Czernowitz, cross-cultural space, Yiddish, German.

Direcţiile de activitate în care Itsik Manger (Isidor Helfer) s-a manifestat plenar sunt poezia, dramaturgia, proza, eseistica, muzica. Se naşte la 30 mai 1901, în oraşul Cernăuţi (oraş multietnic, multi- și intercultural; capitala provinciei habsburgice Bucovina, la începutul secolului al XX-lea), ca fiu al unui croitor. Primii ani de studii îi petrece la şcoala tradiţională evreiască (*heider*), apoi este înscris la Şcoala primară şi gimnazială Germană (*Kaiser-Königlicher Dritte-Staats*). Continuă studiile în cadrul Liceului German. Aici va fi pasionat de teatru și de literatură; în urma dramatizării unei balade scrise de Goethe, tânărul Manger devine „poetul liceului", dar, din cauza indisciplinei, va fi exmatriculat. Astfel, educaţia formală a lui Itsik Manger se încheie aici. Şi totuşi, ajunsese la un grad atât de elevat de cunoaştere a limbii germane, încât va lua contact cu operele literaturii universale prin lectura lor în traducere germană. Din această perioadă datează primele poezii – compuse tot în limba germană[1].

Nu i se potriveşte rolul de calfă în atelierul tatălui său, dar petrece o perioadă acasă, unde cultivă cântecul idiş şi pasiunea pentru literatură. Odată cu Primul Război Mondial (1914), întreaga familie se mută la Iaşi, oraş de care Itsik Manger se va ataşa mai ales datorită cântecelor în idiş ale lui Velvl Zbarjer, primul trubadur idiş din spaţiul românesc (Benjamin Wolf Ehrenkranz). Aici, la Iaşi, Itsik Manger va începe să scrie versuri în limba idiş. Îşi însuşeşte o cultură bogată, citind numeroase lucrări de istorie, literatură clasică şi modernă, dar şi vechea literatură populară evreiască.

Debutul literar al lui Itsik Manger are loc la douăzeci de ani (1921), cu două poezii în limba idiş, publicate în revista „Kultur" – coordonată de Eliezer Steinbarg. Tot la Iaşi își avusese, cu doi ani în urmă, debutul publicistic, cu un articol în limba română despre Moris Rosenfeld[2].

În anii '20, Itsik Manger se mută la Bucureşti, unde va deveni un reprezentant strălucit al culturii idiş în spaţiul românesc – scrie pentru presa de limbă idiş (versuri, articole, eseuri, pamflete), susţine o serie de conferinţe, a căror temă predilectă o constituie folclorul (mai ales idiş, românesc, spaniol). De-a lungul anilor, Manger va traduce şi va publica din folclorul a douăsprezece popoare. Totodată, va pune bazele unei „reviste de literatură şi artă", după modelul

[1] http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Manger_Itsik, accesat ultima oară la data de 25. 07. 2016.
[2] Un clasic al poeziei revoluţionare în limba idiş; „Moldova socialistă", 1919.

„Biletelor de papagal" ale lui Tudor Arghezi, proiect de care s-a atașat și pe care îl va relua, prin publicarea periodică a acestei reviste[3].

Itsik Manger are douăzeci şi şapte de ani când ajunge la Varşovia, ca poet de expresie idiş din România. Aici este întâmpinat cu entuziasm, este onorat pe scena literară idiş a oraşului. Manger este perceput ca un fenomen singular în literatură, în condiţiile în care se afla în Polonia, ţara cu milioane de cititori în limba idiş. În fiecare seară sunt organizate reuniuni culturale, conferinţe, şezători, petreceri, plimbări. Această perioadă (1928-1938), pe care Manger o consideră „cea mai frumoasă decadă" a lui, este şi cea mai prolifică sub aspect literar: acordă interviuri şi publică articole în *Literarishe bleter* (Jurnal literar); îşi recită poeziile la Clubul Scriitorilor; publică *Shtern afn dakh* (Stele pe acoperiş, 1929); coordonează un ziar literar, *Getseylte verter* (Cuvinte numărate, 1929-1930; va avea douăsprezece numere, al căror conţinut constă în manifeste, poeme, articole cu tematică literară – aproape toate scrise de Itsik Manger); iniţiază un nou gen literar în cultura idiş, *Khumesh-lider* (Cântece biblice, 1935); rescrie cântecul de Purim numit în ebraică „megilah" (*Megile-lider*), 1936; scrie o istorie a literaturii idiş profund personală, originală – care acoperă secolele al XVI-lea – al XX-lea, numită *Noente geshtaltn* (Imagini închise, 1938); publică încă trei volume de versuri: *Lamtern in vint* (Felinare în vânt, 1933), *Velvl Zbarjer shraybt briv ţu Malcale der sheyne* (Velvl Zbarjer scrie scrisori frumoasei Malcale, 1937), *Demerung in shpigl* (Amurg în oglindă, 1937); realizează o antologie care conţine cântece din folclorul european – *Felker zingen* (Naţiunile cântă, 1936); coordonează punerea în scenă a două piese de teatru, bazate pe opera lui Avrom Goldfaden: *Di kishef-maherin* (Vrăjitoarea), *Dray Hotsmah* (Trei Hoţmah); compune texte pentru filme în idiş; străbate Polonia (şi locuieşte aici zece ani) ştiind foarte puţin limba poloneză, vorbind numai în idiş; ianuarie 1930 – este unul dintre cei mai tineri membri ai Clubului PEN[4] de scriitori în idiş, alături de Yisroel Rabon, Iosef Papiernikov, Isaac Bashevis-Singer.

În anul 1938, Itsik Manger este obligat să plece din Polonia. Petrece o scurtă perioadă la Paris; soluţia pe care o găseşte aici constă în susţinerea unor prelegeri despre literatura franceză, în faţa unui public vorbitor de limbă idiş. Un an mai târziu scrie romanul *Dos buh fun Gan-Eydn: Di vunderlehe lebns bashraybung fun Shmuel-Abe Abervo* (Cartea Raiului. Neasemuita descriere a vieţii lui Shmuel-Abe Abervo), singura operă în proză a lui Itsik Manger. Acest roman a fost proiectat ca o primă parte a unei trilogii – care ar fi fost continuată prin *Cartea despre Pământ* şi *Cartea Lumii dintre două lumi*, dar intenţia autorului nu a fost materializată.

În perioada 1940-1950, scriitorul ajunge la Londra, unde cunoaşte foamea, singurătatea. Aici află despre tragedia evreilor de pe continent, care au dispărut în Holocaust. Deşi este descoperit şi protejat de Margaret Waterhouse, strănepoata poetului englez Percy Bysshe Shelley, I. Manger se va raporta la cei zece ani petrecuţi în Anglia ca la cea mai urâtă perioadă a vieţii lui. Publică numai o colecţie de poeme, *Volkns ibern dah* (Nori peste acoperiş, 1942) şi o piesă de teatru, *A Goldfadn-motiv in dray aktn* (O temă după Goldfadn în trei acte, 1947).

În martie 1951, cu prilejul împlinirii vârstei de 50 de ani, lui Itsik Manger i se publică un volum omagial, la Paris. Acesta este anul în care pleacă la New York, unde numeroase publicaţii de limbă idiş îi solicită colaborarea. Publică, în 1952, volumul de poezii *Lid un balade* (Cântec şi baladă). În 1958 face prima călătorie în Israel; va rămâne aici, până la sfârşitul vieţii. Deja este

[3] Arie Leibisch-Laisch, Cap. „Însemnări complementare despre unii idişişti de seamă", în *Contribuţia evreilor din România la cultură şi civilizaţie* (Coord. acad. Nicolae Cajal, dr. Harry Kuller), ediţia a II-a, editura „Hasefer", Bucureşti, 2004, pp. 781-783.

[4] Acronim pornind de la cuvintele: *Poets, Essaysts, Novelists*.

foarte bolnav. Ultimul volum de poezii pe care îl va mai publica va fi abia în 1967, care va purta titlul *Shtern in shtoyb* (Stele în colb). Moare la 20 februarie 1969[5].

Este important de observat cum a fost valorificată opera lui Itsik Manger şi cum i-a fost onorată şi păstrată memoria. Încă din timpul vieţii (31 octombrie 1968) a fost instituit Premiul „Itsik Manger" în Israel. Caietele, manuscrisele, corespondenţa scriitorului se află în Arhiva Manger, la Biblioteca Naţională şi Biblioteca Universităţii din Ierusalim. În Tel Aviv, o stradă centrală îi poartă numele. Poeziile lui Itsik Manger sunt cunoscute, traduse, cântate. Constant, îi sunt consacrate spectacole de teatru, emisiuni la radio şi televiziune[6].

Poezia propusă analizei literare, *O mână-ntunecată,* face parte din volumul *Balada evreului care a ajuns de la cenuşiu la albastru*, culegere care, în traducerea elaborată de Israil Bercovici și stilizată de Nina Cassian, reunește poezii din volume distincte (*Cerșetori și poeți, Balade, Legende și viziuni* etc.)[7].

La nivel ideatic, temele literare identificate ar putea fi raportarea omului (ne)religios la propria existență, problematizarea relației omului cu divinitatea, rătăcirea dominată de lipsa unui vector de sens, timpul, iubirea, moartea. Raportarea la instanţa divină este a omului revoltat și cutezător, care problematizează existenţa, își pune întrebări și, dacă nu găsește răspunsuri, I le adresează lui Dumnezeu (asupra căruia este proiectată o imagine descompusă și redefinită), fiind singura atitudine legitimă a unei ființe umane căreia credinţa absolută nu îi este accesibilă, dar nici păcatul fără iertare: „Doamne, tu care deții măreția de-a fi / Singur de la-nceputul oricărui început, / Iată, arunc în faldul albei tale mantii / Plânsul meu ca pe-un copil din flori născut".

Timpul este unul etern și capătă nuanțări în plan artistic, fiind asociat cu regrete, predestinare (înțeleasă nu ca fatalitate, ci în accepția mozaică a voinței lui Dumnezeu care, departe de a fi imuabilă, prezintă o esență modelatoare, prin acțiunile omului), neliniște, înstrăinare de sine, inocență pierdută („Mâinile-mi tresar / A crimă și jaf, deși inima mea / Albastră-i și pură ca luna april"), idealuri din care rămân ruine: „Așa a fost până-acum. Dar cum va fi mai departe? / Prin viață rătăcind, nu se trece așa. / Un pact numai cu vântul nu se încheie". Debusolarea devine reacția firească a omului hotărât să nu își trăiască viața la întâmplare, chiar dacă și-o bănuiește drept o existență minusculă pe o traiectorie descendentă. Victoriile facile nu au nicio valoare; un drum drept nu duce nicăieri, căci comoditatea nu este un criteriu valid de a opera o alegere. Singur glasul conștiinței nu obosește niciodată să îl îndrume pe om pe o cale care duce undeva, să îl învețe ce înseamnă „a trăi": „Chiar dacă / Pot cu picătura luminii să mă joc / - Cum pot spune că-i lumea întreagă"?!

Instanțele comunicării, în textul poetic evocat, ar fi autorul, eul liric, ipostazele lirice și cititorul. Autorul (Itsik Manger) este expresia cea mai elocventă și mai durabilă a literaturii idiș din spațiul românesc. Poezia lui cuprinde ultimele reverberații ale poeziei tradiționale evreiești și deschide drumuri inefasabile ale poeziei moderne. Influențele literare – datorate multiplelor spații interculturale în care Itsik Manger a trăit și s-a manifestat artistic – sunt surprinse de Nina Cassian astfel:

„Filonului poeziei tradiționale evreiești, folclorice și culte, i se suprapun sonurile heiniene – repertoriul romantic cu accente macabre, mistic și ironic, și acel ritm ușor inegal, valsat (atât de greu de redat în românește). La acestea se adaugă atmosfera simbolistă, ecourile unui timp și spațiu românesc (Anton Pann, Minulescu), precum și influențele patosului social revoluționar

[5] http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Manger_Itsik, accesat ultima oară la data de 25. 07. 2016.

[6] Arie Leibisch-Laisch, *op. cit.*, p. 783.

[7] Iţic Manger, *Balada evreului care a ajuns de la cenuşiu la albastru*, versuri, În românește de Nina Cassian și Israil Bercovici, Editura „Kriterion", București, 1983, pp. 28-29. Redată în anexa lucrării de față.

(Esenin, Maiakovski). Nu se pot omite nici postura de trubadur cu certe repere villonești, nici originalele sinteze operate pe motivele Vechiului si Noului Testament. Îndrăgostit de natură, proclamând fericirea simplă, dar capabil și de sofisticate fantezii, boem, dar și ceremonios, pios, dar lipsit de bigotism și de prejudecăți, popular și rafinat, funambulesc și solidar în suferință cu nomazii și oropsiții – Manger omogenizează toate aceste date prin personalitatea lui puternică, prin forța unui poet care în ciuda proteismului și a «pribegiei» printre meridiane și culturi, își pune pecetea timbrului propriu pe toate ipostazele”[8].

Eul liric este prezent prin mărci lexico-gramaticale – forme pronominale ale persoanei I: „(noaptea) mea”, „(mâinile)-mi (tresar)”, „(ochii) mi-(au orbit)”, „(aflat)-am (loc)”, „(nici) eu (nu mai știu)”, „voi sta”. Ipostazele lirice sunt surprinse prin forme ale persoanei a II-a și a III-a a substantivului și prin locuțiuni nominale: „(crede), tinere-bătrân”, „o mână-ntunecată”. Se susține astfel ideea hiperbolizantă a identității dintre vârsta biologică și cea a spiritului, dintre divinitate și prezența ei generalizantă. Cititorul devine o instanță a comunicării deosebit de importantă pentru un text modern, căci poezia nu mai este numai idee, ci și stare de spirit, sensul nu mai este comunicat, ci trebuie descifrat. Cititorul devine el însuși creator, în măsura în care înțelege ambiguitatea unui text de poezie modernă.

Titlul are o structură nominală; după relația cu textul, se reia integral în economia operei poetice, fiind, totuși, unul ambiguu: creează un fals orizont de așteptare, cititorul neputând încă decanta între sensurile denotativ și conotativ: dacă primul ar trimite cu gândul la o mână condusă cu intenții dușmănoase la crimă ori la un atentat împotriva ființei umane, atunci al doilea sens ar evoca ideea predestinării, ca fatalitate și realitate de neînlăturat. Cititorul nu poate anticipa cu certitudine sensul, care se va revela abia prin lectura textului: desenarea unui semn de întrebare în „Cartea vieții”, care în iudaism se referă nu la predestinare, ci la voința divină asupra drumului parcurs de un om (liber să și-l construiască). Trimiterea la „Cartea vieții” este recurentă într-o expresie ebraică, la care se recurge mai ales de Anul Nou evreiesc (Rosh ha-Shaná), ca moment de bilanț, dar și de continuitate în existența umană: „Un înscris bun [în Cartea vieții]”[9]!

La nivel fonetic, asonanța (ilustrată prin consoanele nazale *m, n*: „O mână-ntunecată a desenat ca-ntr-o carte / Un semn de-ntrebare pe noaptea mea”) poartă sugestia unui murmur, a somnolenței, a unei prevestiri a morții.

La nivel lexico-semantic, se observă metafora vieții înfățișate ca „noapte”, prin care se insinuează ideea urâtului, a imoralității, a marasmului. Noaptea nu mai e simbolul romantic al misterului, al infinitului, al iubirii sau contemplației, ci al nesiguranței, al incertitudinii, al întunericului, al opacității. Copilăria nu este aici un simbol clasic, nu mai denotă suavitate, exuberanță, frăgezime, ci prevestire sau insinuare a morții – chiar și în timpul începutului: „tinere-bătrân”. Este construită o antiteză între afectivitate, interioritate (metaforizată prin „inimă”) și corpul omului, exterioritate („mâinile”, „ochii”), dar care pot coexista, fie și conflictual, copilăria interioară fiind supusă eroziunii, prin păcat – individual și al celorlalți: „*Mâinile*-mi tresar / A crimă și jaf, deși *inima* mea / Albastră-i și pură ca luna april”, „*Ochii* mi-au orbit de câte-au văzut”.

La nivel morfologic, devine vizibilă frecvența părții de vorbire a verbului, ceea ce imprimă o notă insolită, a dinamismului și a intensificării conflictului interior. Semnificațiile simbolice ale modurilor si timpurilor verbale recurente ar fi: trecut ireversibil (perfectul compus:

---

[8] Nina Cassian, „Prefață – Portret în albastru”, în Itic Manger, *Balada evreului care a ajuns de la cenușiu la albastru*, versuri, În românește de Nina Cassian și Israil Bercovici, Editura „Kriterion”, București, 1983.

[9] **כתיבה טובה** – „Ketivah tovah”, cf. http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/hebrewgreeting.html, accesat ultima oară la data de 25. 07. 2016.

„a desenat", „a fost", „au orbit", „aflat-am loc"), un sentiment de continuitate exasperantă, de așteptare febrilă (indicativ viitor: „va fi", „voi sta", „voi scuipa"), o poruncă, un îndemn, un mod al insistenței care, paradoxal, accentuează o dorință nerostită, ca și cum totul ar fi egal (imperativ: „Crede", „Alintă-l, gâtuie-l, leagănă-l"), timpul lui *aici* și *acum*, al indeterminării, care presupune abolirea granițelor între descrierea de cadru și vocea instanțelor lirice (prezentul istoric, continuu: „nu se trece", „nu se încheie", „îți duce dorul", „tresar", „albastră-i și pură", „pot", „nu mai știu", „dețiii", „arunc", „spui", „e bine", „ești Dumnezeu").

La nivel sintactic, repetarea în formă aproape simetrică a versurilor 4 și 9 („Prin viață rătăcind, nu se trece așa", „Prin viață nu se trece rătăcind doar așa") sau, într-o formă care prezintă și mai mult interes, în versurile 10, 11 – 16, 17 („mâinile-mi tresar, / A crimă și jaf", „mâinile mele tresar, / Parcă-s gata de sânge, de crimă, de jaf și eres"), creează impresia unui microrefren - motiv de muzicalitate exterioară. Paralelismul sintactic („Îți duce dorul un leagăn, / Îți duce doru-o femeie", „Cum pot să spun: «Aci aflat-am loc» [...] Cum pot spune că-i lumea întreagă"?!) joacă același rol, al căutării muzicalității chiar și acolo unde lumea înfățișată nu este una eufonică. Tăietura frazei este liberă, lipsită de rigiditatea de tip prozodic, fără a impieta asupra comunicării sensurilor, ci mai degrabă lăsând impresia unei stenografieri a realității interioare. Se creează impresia unei anumite autonomii a versurilor, a libertății compoziției.

Ideatic și stilistic, poezia *O mână-ntunecată* trimite către o lume ce se îndreaptă uniform spre propriul sfârșit, fără ca acesta să fie unul terifiant, ci capătul unei vieți trăite plenar, sub semnul complementarității dintre realitate și idealitate.

Lucrarea de față a propus un studiu al elementelor de interculturalitate în spațiul germanofon Cernăuți, prin raportare la scriitorul Itsik Manger (pentru care, după cum am subliniat, Cernăuți a fost spațiul în care și-a cristalizat formarea intelectuală, iar tot ce a urmat a întărit o structură deja solidă[10]). Obiectul cercetării l-a constituit una dintre operele poetice semnificative pentru modul de abordare a marilor teme literare: omul (ne)religios și propria existență, problematizarea relației omului cu divinitatea, rătăcirea dominată de lipsa unui vector de sens, timpul, moartea. Traseul analizei a punctat repere de ordin bio-bibliografic, a conturat microstructura unei interpretări personale, cu instrumentele unui filolog – analiză la nivel ideatic și stilistic.

Anexă: Itsik MANGER, *O mână-ntunecată*, în *Balada evreului care a ajuns de la cenușiu la albastru*, versuri, În românește de Nina Cassian și Israil Bercovici, Editura „Kriterion", București, 1983, pp. 28-29.

O mână-ntunecată a desenat ca-ntr-o carte
Un semn de-ntrebare pe noaptea mea:
Așa a fost până-acum. Dar cum va fi mai departe?
Prin viață rătăcind, nu se trece așa.
Un pact numai cu vântul nu se încheie.
Îți duce dorul un leagăn,
Îți duce doru-o femeie.
Nu poate doar vântul frăție să-ți dea.
Prin viață nu se trece rătăcind doar așa.

[10] V. *supra*, p. 1.

Doamne, Dumnezeule! Mâinile-mi tresar
A crimă și jaf, deși inima mea
Albastră-i și pură ca luna april,
Gânguritoare ca o turturea.
Ochii mi-au orbit de câte-au văzut;
„Crede, tinere-bătrân. Să mă crezi”!
Deși mâinile mele tresar, parcă-s gata
De sânge, de crimă, de jaf și eres.

Cum pot să spun : „Aci aflat-am loc,
Și-mi pun cortul pe veci”?! Chiar dacă
Pot cu picătura luminii să mă joc
-Cum pot spune că-i lumea întreagă?!
Cum poate capul iubitei mele
Pe pieptu-mi să doarmă în ceasul târziu
Când mâinile mele nervoase tresar
Ca și cum... Dar cum? Nici eu nu mai știu.

Doamne, tu care deții măreția de-a fi
Singur de la-nceputul oricărui început,
Iată, arunc în faldul albei tale mantii
Plânsul meu ca pe-un copil din flori născut.
Alintă-l, gâtuie-l, leagănă-l.
Cum spui tu, e bine. Ești Dumnezeu.
Știu că, în curând, voi sta ’naintea Ta
Și-ți voi scuipa în față tot sângele meu.

REFERENCES:

Leibisch-Laisch, Arie, Cap. „Însemnări complementare despre unii idişişti de seamă”, în *Contribuţia evreilor din România la cultură şi civilizaţie* (Coord. acad. Nicolae Cajal, dr. Harry Kuller), ediţia a II-a, editura „Hasefer”, Bucureşti, 2004.

Manger, Iţic, *Balada evreului care a ajuns de la cenuşiu la albastru*, versuri, În româneşte de Nina Cassian şi Israil Bercovici, Prefaţă de Nina Cassian, Editura „Kriterion”, Bucureşti, 1983.

Roskies, David G., *Manger, Itsik*, în http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Manger_Itsik, accesat ultima oară la data de 25. 07. 2016.

www.jewishvirtuallibrary.org, accesat ultima oară la data de 25. 07. 2016.

THE EVOLUTION OF LANDSCAPE GENDER IN PAINTINGS FROM THE ROMANIAN TERITTORIES

Cristiana Puni,
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Artistic landscape has meant an artifact being associated with cultural values, in the eighteenth century in Europe, especially in England, the idea of landscape has been associated with the artistic field, turning into inspiration for painting. In particular, the Dutch school of painting was distinguished by realistic landscapes, while historical paintings of imaginary landscapes history translates as idealized pastoral scenes. The genre of landscape paintings gained independence in the Renaissance period, this principals were reinterpreted in the Baroque era. Starting from the early forms of social life, man thought and realized various forms of expressing ideas inspired from the environment, the cycle of nature and the lives of individuals or groups. In this study we will see the main artistic movements of the landscape gender that developed in the Romanian territories with the purpose of reveling a permanent artistic connection between artistic Europe and our territories. From the Renaissance when the gender gained its independence, to the multiple movements of the nineteenth and twentieth centuries, the genre of landscape painting evolved capturing nature in its various aspects, with its own metamorphosis and different interpretations. Throughout this time, being connected to the international artistic movements, demonstrated in this study by reviling the main stylistic features of the evolution in landscape painting from Romanian territories.

Keywords: landscape gender, art in Romanian territories, paintings, history of landscape, nature.

Peisajul a însemnat un artefact pentru artă, fiind asociat de om cu valorile procesului cultural, iar în secolul al XVII-lea în Europa, în special în Anglia, ideea de peisaj a fost asociată cu domeniul artistic, transformându-se în sursă de inspirație pentru pictură. În mod particular, școala de pictură olandeză s-a distins prin peisajele realiste, în timp ce picturile de istorie cu peisaje imaginare ca cele ale lui Claude Lorrain (1600-1682) sau Nicolas Poussin (1594-1665) se traduc ca scene pastorale idealizate[1]. Genul picturii de peisaj și-a câștigat independența pe principiile moștenite de la Renaștere, reinterpretate de Baroc. Prin urmare, peisajul și scenele naturale au primit un caracter umanizat. Ca ființe umane, vedem și transformăm peisajul în funcție de sistemul nostru de credințe și de ideologii, din acest motiv modul de percepere al naturii a variat în fiecare epocă. Prin consecință, peisajul este un construct cultural, o oglindă de amintiri și de mituri proprii codate cu semnificații care pot fi citite și interpretate.

Începând de la cele mai incipiente forme ale vieții sociale, omul a gândit şi realizat variate forme de exprimare a unor ideii despre mediul înconjurător, ciclul naturii şi viețile indivizilor sau al grupurilor. Nu în ultimul rând, forme de realizare a instrumentelor sau a uneltelor necesare vieţii cotidiene, realizate de multe ori prin utilizarea de mijloace plastice de exprimare, astăzi sunt

[1] Petre Burke, *Eyewitnissing. The use of images as historical evidence* ,Editura Reaktion Books Ltd, Londra, 2001, p. 43.

considerate în mod unanim ca forme de expresie ale artelor, acestea toate putând constitui un argument la faptul că arta este legată de viața spirituală a umanității[2].

Arta din Țările Române s-a dezvoltat sub unghiul bisericesc cu precădere. Principalele lucrări picturale le regăsim în icoane, altare sau tablouri cu tematică sacră. Prin urmare, primele reprezentări ale naturii apar în această categorie de picturi. Situația nu este diferită de ceea ce se întâmplă în arta europeană în perioada Evului Mediu.

Perioada secolelor XV-XVI a avut în atenție peisajul doar ca element de fundal, cu un rol pur decorativ, având o valoare mai mult simbolică ce venea să întărească ideea de divin[3]. Natura nu a fost investită cu o esență de sine stătătoare. Scenele religioase reprezentate în aer liber erau acompaniate fie de un arbore, munte sau alt element natural, cu rolul de a simboliza un mesaj[4]. Avem în vedere și faptul că spațiile redate erau fantastice, anume nu pot fi identificate geografic în mod real, lucru ce contribuie la ideea că peisajul inițial nu a beneficiat de autonomie în cadrul compozițiilor. Cu toate acestea este de remarcat faptul că artiștii din perioada respectivă manifestau un minim interes pentru reprezentarea naturii în lucrările lor. Trebuie să menționam tot în categoria execuțiilor religioase și picturile exterioare ale bisericilor din Moldova, cum ar fi Voroneț sau Arbore. Metodele de redare fiind cele tradițional bizantine, prin urmare spațiul este unul ireal, natura este integrată în compoziție ca un element ideografic[5]. Pentru a sugera relieful naturii, artiștii plasau peisajul în fundalul compoziției prin metode cromatice de redare a spațiului.

Primele reprezentări de peisaje, în zona Transilvaniei sunt datate în perioada goticului târziu, dar nu pot fi catalogate ca și gen independent. Un prim exemplu de redare a unui peisaj transilvănean apare în opera lui Gregorius din Brașov, ce a ales pictarea Cetății Branului ca fundal pentru portretul lui Lucas Hirscher, aproximativ la începutul secolului al XVI-lea[6]. O altă reprezentare incipientă de peisaj citadin, conform literaturii de specialitate, este un altar ce se află azi la Muzeul Brukenthal.

Până la momentul la care peisajul devine de sine stătător, târziu, în secolul al XIX-lea, natura ca element plastic se regăsește în operele de artă doar ca un auxiliar compozițional. La fel este și în cazul portretelor, unde pictorii apelează uneori la cadre exterioare pentru a reda figura unui personaj[7]. Un început timid al peisajului ca gen artistic autonom îl regăsim la Franz Neuhauser junior (1763–1836) la cumpăna secolelor XVIII-XIX. Acesta a realizat tablouri cu rol documentar cu precădere din zona Sibiului într-o manieră descriptivă. A rupt prin maniera sa de abordare a naturii cu tradiția, reușind să îi acorde rolul principal în opera artistică. Marele pas spre un gen artistic propriu este făcut de acest pictor prin fapt că el lucra într-un mod realist, întreaga sa operă se bazează pe observațiile făcute la fața locului. A descoperit că natura are o frumusețe proprie, un mister pe care s-a văzut nevoit să îl transpună pe pânză. Peisajele pe care el le-a realizat în mare parte le putem integra în categoria umanizată, deoarece surprinde scene din

[2] Corrado Maltese, *Ghid pentru studiul istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1979, pp. 23-25.
[3] Doina Udrescu, *Peisajul în arta românească interbelică*, Teză doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filosofie, Cluj-Napoca, p. 56.
[4] Iulia Mesea, Peisagiști din sudul Transilvaniei între tradițional și modern. Sfârșitul secolului al XVII-lea mijlocul secolului XX, Editura Altip, seria Bibliotheca Brukenthal, Sibiu, 2011, p. 26.
[5] *Ibidem*, p. 57.
[6] Nicolae Sabău, Metamorfoze ale Barocului Transilvănean, vol. II, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, p. 392.
[7] *Ibidem*, p. 393.

interiorul orașelor în momente de agitație. Interpretarea sa este continuată de Theodore Glatz (1818-1871), care la rândul său surprinde natura în frumusețea ei[8]. Operele sale sunt mai degrabă vedute, descrieri picturale ale orașelor. Stilul său este caracterizat de atenția acordată detaliilor pe care le regăsea în natură, reușind să surprindă cu exactitate esența scenelor pe care le transpunea pictural. Se poate observa că acum la începutul secolului al XIX-lea se făcea trecerea către o pictură tehnică, bazată pe metode matematice de redare a perspective, nu doar pe ierarhizarea planurilor. Printre altele, peisajul se detașează de tematica religioasă, de portret sau de tematica istorică, devenind un gen de sine stătător. Acest lucru s-a datorat descoperii și de către pictorii din Țările Române a subiectivismului pe care natura îl oferea.

Ceea ce a dus la modificarea concepției despre peisaj a fost *romantismul* cu atașamentul său față de natură, mister și subiectivism[9]. Astfel, artiștii și-au îndreptat atenția spre elementele ce le oferea o emoție profundă, nostalgie și melancolie, într-un cuvânt o nouă spiritualitate. Privilegierea sentimentelor, conștientizarea existenței unui conflict interior, prezența divinului în natură, stilul subiectiv sunt definitorii pentru stilul romantic. În pictura peisajului, temele urmăreau aspectele simbolice, mistice, chiar onirice care au ajuns să fie un limbaj comun al creatorilor de artă. Modelul plastic pe care l-a urmărit Transilvania a fost cel oferit de Academia de Artă din capitala vieneză, care reprezenta centrul artistic din zona Europei de Est. De aici s-a propagat stilul peisajului Biedermeier[10], care combina elemente baroce și neoclasiciste cu urmărirea realității naturii, ceea ce aduce aminte de modelul oferit de peisagiștii olandezi.

Momentul secolului al XIX-lea se traduce prin începutul artei românești, în cadrul căreia peisajul se manifesta ca un gen separat de tematica religioasă, istorică sau de portret. Diferențierea dintre operele secolelor trecute și cele din perioada romantică, dacă putem spune așa, este faptul că natura a încetat să mai fie idealizată și să fie redată cu realism. Ne referim aici la faptul că pictorul lucrează ca un martor al mediului înconjurător, încercând în fond să descrie prin volume și culori ceea ce vede în jur. Pentru dezvoltarea peisajului ca gen artistic individual, Theodor Aman (1831-1891) a avut un rol important. El vedea o relație între om și natură, prin urmare fiecare compoziție realizată urmărea să sugereze rolul naturii pentru om[11]. Majoritatea lucrărilor sale care ne prezintă diferite peisaje sunt scenele de gen, tocmai pentru a sugera comuniunea dintre om și natură. Theodor Aman reușise să picteze strălucirea naturii printr-o pensulație fină, vibrantă, chiar dacă încă nu manifesta interese pentru pictura plein-air. Tendințele din partea occidentală a Europei s-au făcut prezente în teritoriul românesc prin geniul pictorului Nicolae Grigorescu (1838-1907)[12].

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a reprezentat pentru arta românească o nouă atitudine, o nouă interpretare a esenței plastice. Revoluția s-a produs prin intermediul impresionismului cu care pictorul Nicolae Grigorescu a făcut cunoștință în perioada petrecută în Franța. De acum, în operele în care este prezentă natura, ea constituie subiectul central, artiștii

[8] Doina Udrescu, *Peisajul…*, p. 60.
[9] Iulia Mesea, *op. cit.*, p. 90.
[10] Stilul reprezenta perioada de tranziție dintre Neoclasicismul și Romantism în concepția burgheziei, în special în Germania, Austria, nordul Italiei, și țările scandinave. Se definea prin linii curbe și serpentine, suprafețe simple, formele umane au devenit mai fantastice și texturile experimentale.
[11] Doina Udrescu, *Peisajul*…, p. 64.
[12] Mircea Deac, *Impresionismul în pictura românească*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 38.

devenind conștienți de frumusețea sa și înțelegându-i semnificația. Această atitudine curajoasă de a sfida academismul i-a atras atenția lui Grigorescu, înclinat din fire să respingă tot ce era convenție și artificiu. Va petrece la Barbizon lunile de vară, influența mediului artistic de aici va fi hotărâtoare în creația sa[13]. Locurile îi aminteau de atmosfera de acasă: peisaje cu țărani ce munceau pământul, săteni ce se ocupau cu diferite treburi ale gospodăriei. Grigorescu a știut să vadă peisajul dincolo de particularitățile regionale. Temele preferate în această perioadă sunt scenele rustice, cu turme mânate de ciobănași și care trase de boi, peisajele viguroase.

Adevărata schimbare în pictură o va aduce impresionismul de la care va împrumuta elementele corespunzătoare viziunii sale artistice. Grigorescu a început să se îndepărteze astfel de pictura realistă prin indiferența manifestată față de subiect, el interpreta natura pentru frumusețea culorii, mai puțin pentru ce reprezenta ea în sine. Procedeul picturii în aer liber, tonurile clare, preocuparea de a surprinde pe pânză vibrațiile luminii, tehnica picturii în tușe mărunte alăturate, culorile pure neamestecate pe paletă, ideea că opera de artă trebuie să fie rezultatul unei trăiri, al unui contact cu realitatea, spontaneitatea actului creator, sunt principalele elemente ce-l apropie pe Grigorescu de impresioniști. El a ajuns la concluzia că trebuie să picteze repede și mult, fără reveniri, pentru a surprinde impresia de moment. Dar pentru el, lumina în sine nu devine scopul picturii, ci doar un mijloc de a reda natura înconjurătoare, volumele își păstrează consistența, iar distanța între planuri este întotdeauna respectată. Nicolae Grigorescu poate fi considerat primul pictor modern al artei românești, cel care a emancipat pictura de academismul convențional și rigid, creând o nouă școală. De la o pictură solemnă de inspirație religioasă, istorică sau mitologică, în care chipul uman era reprezentat doar în scopul de a eterniza figura, artistul a făcut trecerea înspre o pictură vie inspirată din frumusețea priveliștilor și din viața de zi cu zi a omului. În tendințele Școlii de la Barbizon îl putem încadra și pe maestrul Ion Andreescu (1850-1882) a cărui peisaje se disting printr-o viziune discretă, dar foarte plasticizantă[14]. Operele sale reflectă preferința pentru lumină, culori deschise și o compoziție aerisită. Moștenirea sa va avea un impact major, alături de cea a maestrului Grigorescu asupra generațiilor din secolul XX.

La sfârșitul secolului al XIX-lea putem detecta două centre importante care au avut un impact puternic asupra artei ce se dezvolta în teritoriul românesc, anume Sibiul și Brașovul prin puternica legătură ce exista cu Viena și Budapesta. Marele eveniment care a marcat renașterea artistică din zona Transilvaniei a fost prima expoziție organizată în luna septembrie, anul 1887 la Sibiu, unde majoritatea operelor exponate făceau parte din genul peisajului[15]. Expoziție de mare anvergură, chiar dacă nu s-a bucurat de prezența unor artiști transilvăneni de prestigiu, a avut o mare însemnătate prin latura sa internațională. O serie de artiști cunoscuți din partea Europei au fost prezenți, lucru care a oferit șansa artiștilor locali să se familiarizeze cu diferitele dimensiuni ale peisajului din zona Austriei, Ungariei sau chiar a Germaniei. În mod evident, majoritatea artiștilor care au preferat peisajul în această perioadă aveau legături bine stabilite cu cercurile artistice ale Europei Centrale, îi amintim aici pe cei mai de seamă pictori care s-au remarcat prin tablouri excepționale: Carl Dörschlang (1837-1917), Robert Wellmann (1866-1949) sau Betty Schuller (1860-1904)[16].

[13] *Ibidem*, p. 30.
[14] Aurel Chiriac, *Pagini de artă modernă și contemporană*, Editura s.n., Oradea- Cluj-Napoca, 1996, p. 49.
[15] Iulia Mesea, *op. cit.*, p. 177.
[16] *Ibidem*, pp. 181, 210, 217.

În contextul evoluției picturii de peisaj de pe teritoriul României, este imperios să aducem aminte și de Centrul Artistic de la Baia Mare, care s-a format sub steagul Școlii de la Barbizon[17]. Capitolul acesta de istoria artei românești aduce în patrimoniul operelor picturale de peisaj valoroase lucrări redate în curente de circulație internațională: realism, naturalism, impresionism, postimpresionism ș.a.m.d. printre cei care au îmbogățit colecția peisagistică se numără Arthur Coulin (1869-1912), Mircea Hrișcă (1938-2005) sau Tasso Marchini (1907-1936). Lucrările lor stau ca mărturie pentru admirația crescândă pentru universul naturii, prezentându-se ca o constantă în arta românească.

Arta modernă de la începutul secolului XX se caracteriza prin nevoia de figurativ şi abstract. Este momentul la care, putem înceta să vorbim de o perioadă anume din istoria artei, referindu-ne mai degrabă la o atitudine artistică. Provocarea acestei perioade a dus la mari inovaţii şi schimbări fundamentale care au afectat o generație întreagă, epoca a ajuns să fie fragmentată în mai multe mișcări, stilul uniform dispărând în umbra trecutului. Trebuie specificat faptul că arta românească nu poate fi încadrată într-un curent european în mod complet. Ne referim la faptul că arta europeană a fost o sursă de inspirație, curentul care a dus la modernizarea artei românești a fost cu precădere impresionismul ce a adus și schimbarea în tehnica picturii[18]. Este perioada în care Brașovul se distinge prin calitatea peisajelor, eclipsând Sibiul. Tematica preferată acum în pictura peisagistică se traducea prin ideea de vedute, majoritatea tablourilor create prezentau imagini citadine, în ideea această îl amintim pe maestrul Hans Hermann (1885-1980). Stilul său aparte reflecta trăsături pitorești și în același timp abstracte din care reieșea apropierea și înțelegerea pictorului față de natura omniprezentă.

Un alt moment important în evoluția peisajului românesc a fost perioada interbelică, când o serie de artiști au prezentat interes pentru peisaje, în special pentru cele urbane. Acum a fost momentul când apar acele descrieri poetice ale străzilor, locuințelor din mediul orășenesc[19]. Putem observa tranziția care s-a făcut de la peisajul rural la cel urban, care surprindea marea dezvoltare ce s-a petrecut în România. Probabil printre cei mai cunoscuți pictori din perioada interbelică sunt Nicolae Dărăscu (1883-1959), Samuel Mützner (1884-1959), Jean Steriadi (1880-1956), Gheorghe Petrașcu (1872-1949) sau Theodor Pallady (1871-1956), Lucian Grigorescu (1894-1965). Este momentul când peisajul pur pierde teren în fața peisajului industrial sau al celui citadin[20]. Desigur, a continuat sensibilitatea pentru viața rurală, au existat artiști care prefereau să surprindă agitația mediului urban într-o măsură mai mare, sau alții care optau pentru liniștea oferită de sat. Latura romantică a naturii a continuat de asemenea să fie exploatată prin alegerea reprezentării unor momente onirice cum ar fi apusul sau răsăritul soarelui. Noua estetică mărşăluia pe redefinirea constantă şi pe extinderea conceptelor artistice, pictorii au renunțat la imitarea naturii, concentrându-se pe noi valuri creatoare. Modernismul de după 1945, se caracterizează printr-o varietate de genuri, prin internaţionalism şi pluralism. Încă o dată dezvoltarea artei a fost marcată de un mare război. Chiar dacă la începutul anilor 1930 arta se afla într-un impas, artiştii s-au văzut epuizaţi de viziunea lor utopică.

[17] http://www.muzartbm.ro/centrul-artistic-baia-mare-1896-2007/.
[18] *Ibidem*, p. 22.
[19] Cornel Crăciun, *Structuri ale imaginii*, Editura Presa Universitar Clujeană, Cluj-Napoca, 1998, p. 42.
[20] Adriana Topârceanu, *Reprezentări spațiale în peisagistica interbelică*, Teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filosofie, 1996, p. 24.

Au luat amploare și peisajele marine. Dar să nu restrângem doar la prezența în pânze a mării, există și reprezentări uimitoare și de lacuri sau râuri. Predilecția unor pictori pentru redarea apei în diversele forme ale sale ne vorbește despre sensibilitatea plastică a acestora. Scene care surprind marea în liniștea ei sau cu valuri tensionate stau ca mărturie a interesului artiștilor pentru elementele naturii. Tipul acesta de peisaj nu era unul pur, evident. Mare parte din lucrări surprind ambarcațiuni ancorate sau în momentul deplasării. Artiștii au dorit să pună în evidență relația existentă între om și natură, ajutorul pe care cea din urmă ni-l oferă. Putem vorbim și de o latură exotică a peisajelor marine, mai ales a acelora care ne prezintă vederi din orașe străine[21]. Cel mai preferat astfel de oraș a fost Veneția, care se regăsește la aproape toți pictorii ce au dorit să surprindă calmul sau energia apei. Lucrul cel mai uimitor din această categorie de peisaje este modul în care artiștii reușesc să separe albastrul cerului de albastrul apei. Ei au lucrat în maniere diferite peisajele, trecând de la un postimpresionism la un expresionism liniștit.

Perioada de după anii 1945 a fost una de răscruce pentru opera artistică. Distrugerile inumane provocate de Al doilea Război Mondial au doborât credinţa în progres şi speraţa unei lumi fără bariere, prin urmare şi-a făcut loc în viziunea artistică deziluzia şi scepticismul, peisajele au căpătat valențe melancolice. Scena artelor a fost inspirată de abstracţiile expresive la nivelul fizic. Peisajul de atunci se traducea prin stilul spontan şi emoţional, cu un profund caracter abstract expresiv. Este momentul când mişcarea informală postbelică s-a aventurat pe linia figurativă, exploatând imagini deformate, alienate, pentru a ilustra caracterul violent al ființei umane. După 1960 a apărut un nou stil de realism, ce își propunea să aducă arta peisajului în contextul realităţii. Artistul își va controla inspirația spre a obține peisaje pline de calm și claritate. A fost perioada când genul peisajului s-a bucurat de o mare popularitate în domeniul artelor vizuale, fie că era vorba de peisaj rural sau urban acesta se remarca prin accente realiste, culori sobre care nu se apropiau de o tematică naturalistă[22]. Sentimentele ce reies la suprafață odată ce citim un peisaj, sunt acum temperate pătruns de simțul ordinii. Redefinirea valorii artei s-a produs prin conferirea obiectelor comune ale societății de consum un statut artistic.

Varietatea experimentelor întreprinse de artişti şi depăşirea permanentă a barierelor dintre genuri a condus descoperirea unei noi concepţii despre adevăr şi implicit la lansarea unui nou ethos artistic cu privire la peisaje. Pictorul de acum era în mod necesar un peregrin prin natură, doar așa a reușit să așterne prin tușe ample culori vii și strălucitoare, pentru ei natura se compunea dintr-o paletă cromatică vibrantă și sinceră.

Peisajul ca gen artistic implică o sferă estetică care are rolul de a trezii emoția în sufletul privitorului. Se poate identifica puterea și măreția naturii, armonia dintre om și natură, deoarece peisajul reprezintă o marcă a istoriei pe pământ, un detaliu caracteristic al unui anumit spațiu. În limbajul artistic, pictura peisagistică implică o alegere de culori, texturi, masă, linie, poziție, simetrie, echilibru și tensiuni specifice unei maniere specifice de interpretare a naturii, care depinde de fiecare artist.

Acest scurt periplu prin evoluția peisajului ca gen artistic ne arată predilecția unor artiști de a surprinde frumusețile naturii și totodată o evoluție în paralel cu marile curente picturale din Europa, ceea ce demonstrează o legătură artistică permanentă. În Evul Mediu s-a folosit natura în

[21] Cornel Crăciun, *op. cit.*, p. 61.
[22] Doina Udrescu, *Artă și societate*, n.a. , p. 21.

manieră pur decorativă, dar Renașterea a fost punctul de pornire al peisajul ca gen artistic după cum afirmă o serie de istorici de artă. A fost momentul în care individul a descoperit individualitatea, prin urmare a putut să creeze un raport de interacțiune cu natura nu doar cu religia. Mai încolo, cu secolul al XVI-lea, în special cu secolul al XVII-lea peisajul a devenit independent de pictura religioasă sau de cea istorică. Ajungem în secolul al XIX-lea care ne prezintă o nouă interpretare a peisajului prin realism și în special prin impresionism, plus cu noile mișcări pe care acesta le-a lansat. Natura era văzut ca singulară, definită de un anumit spațiu și de un timp specific.

Situarea celor mai reprezentative eforturi manifestate în variate curente de ilustrare a naturii se suprapun în mod evident cu cerințele epocii în care sunt create peisajele picturale. Dorința de depășire a existenței cotidiene se îndreaptă către o realitate frustră, realizată din culori și forme pline de viață ce oferă privitorului imagini estetice ale unei naturi surprinse în splendoarea ei. Peisajul a apărut de-a lungul timpului în toate curentele artistice, definit și caracterizat de spiritualitatea unei epoci. De la Renaștere când s-a afirmat ca gen propriu, până la mișcările multiple din secolele XIX-XX, genul picturii de peisaj a evoluat surprinzând natura în diversele sale ipostaze, cu metamorfoze proprii și interpretări diferite.

Bibliografie

1. Burke, Petre, *Eyewitnissing. The use of images as historical evidence*¸Editura Reaktion Books Ltd, Londra, 2001.

2. Chiriac, Aurel, *Pagini de artă modernă și contemporană*, Editura s.n., Oradea- Cluj-Napoca, 1996.

3. Crăciun, Cornel, *Structuri ale imaginii*, Editura Presa Universitar Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.

4. Maltese, Corrado, *Ghid pentru studiul istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1979.

5. Deac,Mircea, *Impresionismul în pictura românească*, Editura Meridiane, București, 1976.

6. Mesea, Iulia, *Peisagiști din sudul Transilvaniei între tradițional și modern. Sfârșitul secolului al XVII-lea mijlocul secolului XX*, Editura Altip, seria Bibliotheca Brukenthal, Sibiu, 2011.

7. Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale Barocului Transilvănean*, vol. II, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005.

8. Topârceanu, Adriana, *Reprezentări spațiale în peisagistica interbelică*, Teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filosofie, 1996.

9. 14. Udrescu, Doina, *Artă și societate*, n.a.

10. 15. Udrescu, Doina, *Peisajul în arta românească interbelică*, Teză doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filosofie, Cluj-Napoca.

11. http://www.muzartbm.ro/centrul-artistic-baia-mare-1896-2007/.

DANIEL TURCEA – LYRICAL MESSIANISM

Andrada Mare
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The present study presents some aspects of the religious poetry written by Daniel Turcea and it is based on the assumption that in the artistic gift is, in the process of literary creation. The poetry of the „dialogue" with the Divinity, of finding a reference point in the transcendent is imposed by the gravity of emotion. Turcea's poetry highlights the consubstantiality between the divine and the poetic creativity. He gives us a pure and full of candour poetic of profound and constant search for the divine and moral justification of existence. Poetical language proves itself as the proper way to transcend the appearance, to communicate at a supreme level as poetry is the intuition of the universal in the individual fact.

Keywords: grace, religious poetry, metaphoric language, spirituality, Divinity

Poezia religioasă nu este numai comunicare sau cuminecare, ci ea şi menţine omul în relaţie cu Dumnezeu, în comuniune. Astfel de creaţii religioase întâlnim în creaţia lui Daniel Turcea, poeme care îmbină lumina şi dragostea în mod deosebit, în cele două volume antume de poezii, *Entropia* (1970) şi *Epifania* (1978).

Eugen Simion afirmă faptul că „de la T. Arghezi la Daniel Turcea este un spaţiu vast de poezie religioasă în care încap toate stilurile, de la expresionismul paşnic al lui Blaga la vizionarismul satiric al lui N. Stănescu. Este inutil să mai precizez că acest tip de poezie religiosă mi se pare esenţial. Între altele şi pentru că implică şi alte dimensiuni ale existenţialului şi ale spiritului. [1]

Născut la 22 iulie 1945, la Târgu Jiu, Daniel Turcea a publicat doar cele două volume antume menţionate anterior, postum apărându-i volumul *Poeme de dragoste.* Poetica lui Daniel Turcea este una a luminii şi a zborului către lumină, descoperind primordialitatea cuvântului prin reconstituirea acestuia. Daniel Turcea este unul dintre marii poeţi creştini ai secolului al XX-lea, debutând literar în revista "Amfiteatru" în anul 1968, căutându-şi pe întreg parcursul vieţii libertatea interioară prin divinitate. Încercând să trăiască existenţa aproape de sfinţenie, Daniel Turcea scria precum simţea: fără compromis, el fiind un model de convertire şi de trăire duhovnicească, reprezentând un etalon de trăire intensă a credinţei şi a spiritualităţii creştine la

[1] Eugen Simion, *Fragmente critice,* Vol. 1, *Scriitura taciturnă şi scriitura publică,* Editura Grai şi suflet – Cultura națională, Bucureşti, 1998, p. 137.

Mănăstirea Cernica, unde şi-a petrecut ultimii ani din viaţă. Demnitatea cu care şi-a trăit boala cruntă a arătat întregii lumi acceptarea planului divin şi supunerea omului în faţa divinităţii. Creaţia lui Daniel Turcea reflectă zbaterea între trup şi suflet, tânjind spre culmile virtuţii şi ale devenirii.

În primul său volum, *Entropia,* Daniel Turcea acoperă elemente ale culturii asiatice, reuşind să convertească, anticipându-şi parcă propriul destin, experimentând nevoia necesară a drumului care duce spre adevăr. Titlul volumului *Entropie* semnifică măsura gradului de nedeterminare a unui fenomen. După ce nu refuză anumite practici iniţiatice orientale, devenind din ce în ce mai nesatisfăcut în nevoia sa acută de Absolut, poetul rătăceşte în lumea amăgirilor, spunând: „eu vroiam doar să amân/ moartea şi înfrângerea", *Iubire.*[2]

Entropia este un volum arid şi exorbitant, în care formulele matematice se amestecă printre concepte filosofice, camuflându-se astfel parcă într-un asiatism livresc: „Scăpare nu mai există / Nu-i decât un nesfârşit Posibil / Unde logica e să te smulgi / de sub ecuaţiile oricărei mişcări / să poţi trăi / vieţi / astfel / nenumărate", *Zen*[3] ; deşi mărturiseşte, într-o scrisoare adresată poetului din exil Ştefan Baciu, cel care tradusese din *Entropia* că nu este budist, niciodată nu a dort să fie. Discursul liric se desfăşoară asemeni regulilor hazardului, traducând categoriile spiritului în imagini poetice care sunt ori austere, ori somptuoase, astfel încât poetul se transfigurează într-un căutător de forme. Poeziile lui Daniel Turcea sunt pline de durerea căutării lui Dumnezeu în locuri în care nu e: în chipurile zeilor, în filosofiile orientale. În poeziile sale, Daniel Turcea prezintă iubirea ca jertfă, iar nunta sau logodna este una plină de misticism: „faţetă logodită în transă c-un rege / v-am spus cum albastru o adapă cu vise / la ţărmuri de cub fericiri interzise."[4] Pe urmele suprarealismului, Daniel Turcea procedează la o geometrie aleatorie a visului, cedând hazardului, imponderabilităţii şi imprevizibilului o bună parte din economia semantică a poemelor.

Poeziile din volumul *Epifania* reprezintă o revelaţie mistică ce abordează atât gândirea paulină cât şi strategia platoniciană. În poeziile sale, Cuvântul şi iubirea formează un întreg. Daniel Turcea propune o poetică creştină, impunând prin forţa exprimării o poetică a Duhului care s-a coborât în/prin Lumină şi Iubire pentru mântuirea neamului omenesc. Opera lui

[2] Daniel Turcea, *Iubire. Înţelepciune fără sfârşit,* Editura Albatros, Bucureşti, 1991, p. 116.
[3] Idem, *Entropia,* Editura Cartea Românească, 1970, p. 8.
[4] *Ibidem,* p. 54.

Daniel Turcea conţine un mesaj profund creştin, esenţializat şi spiritualizat prin care moartea este o trece prin Iubire în eternitate. Asemeni oglinzilor în care se reflectă o poezie de miraj, o poezie decadentă în care imaginile revin obsedant, stilul scriiturii lui Turcea îl face original, deoarece pentru el, lumea întreagă reprezintă de fapt un Poem al lui Dumnezeu.

Lectura poeziilor lui Daniel Turcea dezvăluie un poet extraordinar, care simte ca şi Dostoievski, cum că nu există nimic mai frumos, mai raţional şi mai perfect decât Hristos, ba chiar dacă ar demonstra cineva că Hristos nu e în adevăr, ar alege să rămână cu Hristos şi nu cu adevărul. Daniel Turcea arde precum o torţă în planul spiritului, iar în timp ce unii au căutat şi mai caută, Daniel Turcea a găsit, a găsit eliberarea din închistarea întunericului şi a dictării diabolice, cum mărturisea poetul despre inspiraţia care l-a determinat să scrie cel dintâi volum.

În *Entropia*, oniricul se transformă într-un delir calculat, aşa cum poate fi regăsit acesta la Dali sau la Chagall, materiile schimbându-şi proprietăţile într-un ritm trepidant. Poetul devine indiferent la semnalele din exterior, dar nu şi la „mişcarea dinlăuntrul stilului propriu”.[5]

„Oniric nu înseamnă tocmai visător. Vis sau răpire? În cazul lui Daniel Turcea, extaz. Onirismul nu e nici exhibiţionism, nici moft suprarealist, nici număr de contorsiune lirică. Visul ca trădare a materiei, ca dezgolire a ei de aparenţe, realitate holbată la taină. Ce privim se ascunde. Cu un real gust pentru catafatic, poetul propune o schimbare la faţă a cuvintelor. El nu caută într-adins metafora. Metafora se iveşte singură, din alăturarea cuvintelor care, independente, constituiau simple grafii. Aici este resortul semantic al poeziei abstracte, în alăturarea a două cuvinte diferite. Autonome, rămâneau reci. Legate, se smeresc şi dau sensul, însă doar celor ce-l storc. Cum «tot ce atingi e din cuvinte» poetul calcă pe litere, respiră anti-vers, bea anti-rime şi vede idei, precum Camil Petrescu. Şi, cu toate cuvintele la purtător, ca fiecare mistic, se plânge că nu le are.” [6]

Al doilea volum, *Epifania,* dezvăluie drumul de la suferinţa reală la dobândirea virtuţii rugăciunii curate. De la călătoriile fantastice prin grădinile geometrice, de la deşerturi colorate şi flori de lotus, ajungem la înţelepciunea ortodoxă ca o supremă izbândă a raţiunii.

Transfigurarea se petrece la Mănăstirea Cernica, acolo unde, în liniştea chiliei, fiinţa sa îşi va afla odihna. Păstrându-şi spiritul lucid asupra propriei sale dezintegrări, Daniel Turcea

[5] Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1995, p. 35.
[6] Octavian Dărmănescu, *Convertirea prin literatură,* Editura Apologet, Făgăraş, 2007, p. 138.

înalţă către cer poezii-rugăciuni. Observăm că apogeul creaţiei sale este sfârşitul, pe care şi l-a trăit curat, demn de curat, luminându-şi zgomotul din fiinţa-i prin glasul tainic al divinului. Spre sfârşitul vieţii, a închinat tot ce era mai bun în el Nevăzutului spre care începuse să se îndrepte.

Poezia lui Turcea nu încarcă lumea, nu o împovărează, nu o sufocă; neconsiderându-se un poet ci un însetat de lumină, el înţelege astfel toată iubirea de la finit spre infinit, de la materie spre spirit ca pe o slujire devotată divinului, care transcende poezia, făcând din versurile o profundă încărcătură spirituală.

Întoarcerea la Dumnezeu s-a petrecut în chip tainic, pe fondul rugăciunilor statornice ale mamei lui, fiindu-i ruşine de viaţa pe care o dusese până atunci, iar întâlnirea cu oameni ai mănăstirii i-au adus multă lumină. Poemele sale dau dovadă de un fidel conţinut teologic, o pătrundere uimitoare în lumea Tainei lui Dumnezeu, silind să sape în fântâna inimii pentru a afla Cuvântul.

Poeziile din primul volum sunt rătăcitoare, cele din al doilea, luminatoare. Căutând sensuri acolo unde nu le putea găsi, ajunge să cunoască bucuria împărtăşirii cu Dumnezeu în cel mai pătrunzător mod cu putinţă. Liniştea pe care poetul a simtit-o în faţa bolii incurabile, boală care avea să-i curme viaţa, ni-l prezintă pe acesta asemănător sfinţilor părinţi cu viaţa duhovnicească din vechime, înţelegători al rostului pe pământ, al rostului bolii şi al sensului morţii. Daniel Turcea a trecut la cele veşnice în ziua de 28 martie 1979, la numai 34 de ani fiind înmormântat chiar în cimititul mănăstirii unde a slujit.

De la entropie la epifanie, poetul a parcurs un traseu infinit, a cărui punct de referinţă este absoluta experienţă cutremurătoare a Învierii. Sentimentul de zădărnicie a vieţii, imanenţa morţii, deznădejdea, culme a tuturor angoaselor, nu pot fi anihilate decât de realitatea uimitoare a lui Dumnezeu. Jertfa şi învierea Fiului reaşază lumea în normalitatea comuniunii cu Dumnezeu printr-un cutremur spiritual care zguduie cerul şi pământul nu numai al cosmosului, ci şi al inimii, moartea căpătând dublă valenţă: atânt o nimicire a creaţiei, cât şi o omorâre a morţii prin jertfă: „Murim pentru a nu muri/ ori vom arde de tot pe rugul înserării/ jertfa de taină fiind/ mistuindu-ne-n duh/ pentru a fi pururea vii/ murim spre viaţă/ sau murim spre moarte.” *Murim pentru a nu muri.*

Primul volum, cu valenţe panteiste, ermetice, formează o poezie abstractă. Versurile sale sunt dincolo de orice definiţie, nu doar pentru profunzimea lor, ci pentru libertatea pe care o respiră. O libertate valabilă în timpul vieţii sale dar mai ales astăzi, când ateismul a căpătat

nuanţe noi, îl aduce pe Daniel Turcea asemeni unei flăcări ce slobozeşte din lanţurile beznei, asemeni unei hărţi ce ne îngăduie să nu mai invocăm nefiinţa aflării drumului. Acest smerit autor şi-a convertit talentul în talant roditor. Asemenea marilor convertiţi, şi viaţa lui Turcea s-a golit de conţinutul egocentric şi egolatric şi a devenit o viaţă ascunsă în Hristos. Poezia lui Daniel este o practică, o sărăcie asumată deoarece doar aşa, în golul găsit, Dumnezeu vine şi îmbogăţeşte. Daniel Turcea ştie că doar sărăcia te poate învăţa să primeşti, dăruindu-te şi jertfindu-te Marelui poem al lui Dumnezeu, adică lumii întregi.

Începând cu al doilea volum, putem vorbi despre marea operă, ca acest mare punct de întâlnire dintre om şi Dumnezeu. Acest ultim volum antum al poetului Daniel prezintă o viziune creştin ortodoxă despre iubire şi înaintarea în credinţă, scopul final fiind atingerea vieţii veşnice. Armonia cu sinele şi cu lumea înconjurătoare se obţine prin parcurgerea unor etape nu lipsite de greutăţi şi de sinuozităţi: „picătura / cea din rouă / nimeni n-o vedea cum vine / numai raza / negrăită / din vechime / adâncime / pogora într-însa / raza / de departe / din vechime / ce atinge / înviază", *Întruparea.* Nu lipsesc referinţele la textele biblice atât din Vechiul cât şi din Noul Testament, acestea având un rol integrator în jertfa christică. Poetul se integrează pe sine în rândul creştinilor care urcă pe scara spre cer, experimentând toate etapele curăţării de patimi a sufletului: „cu ce cuvinte vom privi minunea / şi ce e mai presus / când nu vorbim de moarte / când teama nu ne spunem", dar îndoiala şi poticnirile îşi fac apariţia de-a lungul parcurgerii treptelor spre sfinţenie.

Poezia reflectă inima poetului dar şi sacralitatea cea mai înaltă, fiind astfel mai mult mistică decât religioasă, iar toate imaginile care apar în aceste versuri au în centru contemplarea directă şi conturarea unui peisaj lăuntric. La Daniel Turcea se poate observa şi o supleţe a ideii şi o luminozitate subtilă a imaginilor – legătura directă cu cerul se creează pe verticală, nu pe orizontală ca la Ioan Alexandru, peisajul zugrăvit în versurile celui dintâi este unul care se vrea lăuntric.

Credinţa este o temă recurentă în textele lui Daniel Turcea. Munţii la care se referă poetul nu sunt nişte forme de relief reale, ci credinţele greşit formulate şi convingerile mincinoase care se găsesc în interiorul minţii umane şi pe care omul le percepe ca fiind de neînlăturat, acestea pot fi depăşite doar cu ajutorul credinţei, în general, şi al credinţei în Dumnezeu, în special.

Convingerile eronate se distrug la întâlnirea cu Adevărul prin Hristos, dar numai prin consimţământul omului.

Lumea se recrează printr-o continuă jertfă, iar întunericul echivalează cu patimile care îl includ pe om în el însuşi şi în lipsa de sens a existenţei. Poezia lui Daniel Turcea nu se recomandă prin estetica cuvântului, nici prin sentimente transpuse prin plastica vorbirii. Versul alb exprimă o chintesenţă a cunoaşterii filosofiei creştine şi a teologiei mistice: „a încerca să foloseşti cuvintele pentru a descrie acţiunea / Principiului / înseamna a nu vorbi despre El ci despre contrariul Lui", poemul *Linia dreaptă.*

Citind cuvântul „lumină", des invocat în poemele sale, nu poţi să nu te gândeşti la zilele Facerii: „numim / lumină / odihnind lumină / când înafară-ncepe ce nu-i iertat a spune / ca-ntr-o oglindă gândul se-ntoarce către sine / fără durere, locul / cum l-am putea gândi / şi viaţa / fără vină", *Logos, izvorul.*[7]

Poetul mărturiseşte că nu a trăit în mod direct această tainică unire cu Dumnezeu, dar o cunoaşte din scrierile celor care au experimentat-o şi îşi doreşte la un nivel foarte profund o astfel de unire. Întâlnirea nemijlocită cu Dumnezeu înseamnă o avalanşă de neoprit a lacrimilor datorată înţelegerii adevărului şi a depărtării sufletului de acest Adevăr cu majusculă.

Bibliografie

Bibliografia operei:

Turcea, Daniel, *Entropia,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1970

Turcea, Daniel, *Epifania,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978

Turcea, Daniel, *Iubire, înţelepciune fără sfârşit,* Bucureşti, Editura Albatros, 1991

Turcea, Daniel, *Epifania. Cele din urmă poeme de dragoste creştină,* Iaşi, Editura Doxologia, 2012

Bibliografia critică:

Dărmănescu, Octavian, *Convertirea prin literatură,* Editura Apologet, Făgăraş, 2007

Simion, Eugen, *Fragmente critice,* Editura Grai şi suflet – Cultura naţională, Bucureşti, 1998

Ştefănescu, Dorin, *Poetica fenomenologică. Lectura imaginii,* Institutul European, Iaşi, 2015

Ulici, Laurenţiu, *Literatura română contemporană,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1995

[7] Cf. Dorin Ştefănescu, *Poetică fenomenologică. Lectura imaginii*, Institutul European, Iaşi, 2015, pp. 215-239.

ABOUT PLACES AND THEIR THERAPEUTIC PROPERTIES. PRIMARY TOPONYMS DERIVED FROM NAMES OF PLANTS IN THE ROMANIAN LANGUAGE

Diana Boc-Sînmărghiţan
Assist. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: Coming to life together with the mankind and enjoying the advantages of the progress of science, phytotherapy deeply and sustainable influenced the Romanian toponymy, herbal remedies being a common practice of all folks in the world. The microtoponyms from Bistra and Sebeş Valleys preserve unique forms, bringing back to life ancient practices that talk about how human being learned, experimentally, to choose the most useful plants for prophylactic or curative purposes from the nature surrounding them. The phytonimy of the researched localities is based on appellatives which prove the richness of the local flora, denominating forests, trees, shrubs, fruit trees, flowers, vegetables, cereals etc. By their structure, those toponyms may be classified in: simple toponyms (non-derivative and derivative) and compound toponyms. In this study we will concentrate on the category of simple names, non-derivative or primary names. This category refers to names of places formed by a single word (or toponymic morpheme), their essential characteristic being that they cannot be analyzed by the toponymic compounds they are formed of. In the area we are interested in, those toponyms are rather well represented, as it is well known that mountainous regions are more likely to bear such primary topic names. In the researched localities, the simple, non-derivative toponyms come from names of plants, of herbal species that used to grow or still grow in these regions, or describe metaphorically the nature of those grounds.

Keywords: primary toponyms, plants, Bistra and Sebeş Valleys.

Introducere

Între denominaţia topică şi viaţa oamenilor care au trăit într-o anumită regiune există o strânsă legătură, fapt reflectat în limba vorbitorilor care au locuit şi locuiesc neîncetat un teritoriu (v. Iordan 1963, p. 7). Toponimia este dependentă de sistemul limbii comune direct, sau indirect prin intermediul antroponimelor, formarea cuvintelor ca mijloc important de îmbogăţire a vocabularului atrăgând atenţia multor lingvişti[1] interesaţi de acest domeniu.

Un domeniu vast, cum este cel al florei, a influenţat în mod profund diversele sfere ale existenţei umane, iar vasta bibliografie de specialitate o confirmă. Unul dintre câmpurile cu care a interacţionat în mod complex şi profund este onomastica. Remarcabila forţă generatoare a numelor de plante este susţinută şi de multitudinea, respectiv diversitatea formelor care se regăsesc la nivel onomastic, iar toponimia minoră, în calitatea ei de a oglindi mai fidel viaţa oamenilor este dovada vie a acestei realităţi.

[1] Pascu 1916; Bolocan, Şodolescu-Silvestru 1995; Drăganu 1998; Drincu 1998; Goicu 2002; Tomici 2006 etc.

Prin structura lor, toponimele văilor Bistra şi Sebeş provenite de la nume de plante pot fi clasificate în: *toponime simple (nederivate şi derivate)* şi *toponime compuse.* În prezentul studiu ne vom opri atenția asupra categoriei numelor simple, nederivate sau primare.

Toponimie versus fitoterapie

Un cuvânt în toponimie dezvăluie întreaga tradiție, rescrie o istorie transmițându-ne simpatetic nouă, urmașilor, în apelative simple, informații prețioase din cele mai diverse și importante domenii de interes. Datorită așezării sale geografice, a reliefului variat, dar și a climei favorabile dezvoltării unei bogate vegetații, în arealul localităților anchetate (văile Bistra și Sebeș), cele mai multe apelative topice compun subcategoria fitonimelor, cu 65 de entopice.

Sănătatea este, cu siguranță, lucrul cel mai de preț pe care omul, încă de la începuturi, a înțeles că trebuie să-l păstreze cu sfințenie. Dicționarul explicativ al limbii române dă următoarea definiție *sănătății*: „stare bună a unui organism la care funcționarea tuturor organelor se face în mod normal și regulat" (DEX). Atunci când ceva sau cineva intervine și distruge acest echilibru apare boala, ca răspuns al corpului nostru fizic, ca o formă de apărare, un țipăt disperat pe care-l strigă organele, întregul nostru organism. Fitoterapia[2] sau știința utilizării plantelor în folosul sănătății, are o vechime considerabilă[3]. Folosirea plantelor în scop profilactic și curativ ne este cunoscută de la egipteni, apoi de la greci și romani prin studiile și scrierile lui Hipocrat din secolul al V-lea î.Hr., a lui Dioscoride din secolul I d. Hr. *De Materia Medica* sau a lui Pliniu cel Bătrân, *Naturalis Historia* (cu cele 37 de volume). La început a fost superstiția, apoi experimentele științifice timide ale călugărilor, fitoterapia cunoscând perioade[4] de glorie, dar și declin, în prezent ocupând locul binemeritat în cadrul terapiilor alternative.

Luând naștere odată cu omenirea și bucurându-se de progresul științei, fitoterapia a influențat în mod profund și durabil toponimia românească, remediile pe bază de plante fiind o practică obișnuită la toate popoarele lumii. În prezent sunt cunoscute peste 700 de plante medicinale folosite cu succes pentru tămăduirea bolilor, iar acest lucru se datorează experienței îndelungate a poporului nostru, toponimia, în calitatea ei de arhivă, stând mărturie acestei realități. De multe ori cuvântul comun care stă la baza formării numelui de loc a dispărut din limbă, conservându-se doar în toponimie.

Datorită principiilor active pe care le conțin, unele plante sunt folosite în industria farmaceutică pentru extragerea de substanțe necesare preparării medicamentelor sau utilizate în medicina populară. Conţinutul semantic al toponimului ajută la o mai bună cunoaştere, „cu un cuvânt, în toponimie se oglindeşte întregul fel tradiţional de viaţă al unui popor, inclusiv cultura sa materială şi spirituală" (Homorodean 1980, p. 30) ţine să sublinieze M. Homorodean, atrăgând atenţia asupra caracterului „motivat local" al toponimelor care, spune el, „departe de a fi create la întâmplare, descriu, într-un fel sau altul, locurile pe care le desemnează" (*op. cit*. p. 20).

[2] De la gr. *phyton* "plantă", *therapie* "știința tratării și vindecării bolilor".

[3] În urmă cu aproape 5000 de ani, în timpul domniei împăratului chinez Chi'en Nung, a apărut primul tratat despre plante, *Pen Tsao*, conținând descrieri ale utilizărilor medicinale a peste 300 de plante (v. *Utilizarea plantelor medicinale în terapie* (curs)).

[4] În scopul efectuării studiilor au fost cultivate grădini cu plante medicinale în secolele XVI și XVII la Pisa în 1543, la Padova în 1545, la Leiden în 1587, Copenhaga în 1600, Londra 1606, Paris 1635, Berlin în 1679, Tokyo 1684 și Calcutta în 1787 (*Utilizarea plantelor medicinale în terapie* (curs)).

Despre toponimele simple sau nederivate

Această categorie prezintă cel mai înalt grad de toponimizare „toponimele simple reprezintă majoritatea numelor de locuri româneşti", „având un grad de socializare maxim" (Iordan 1963, p. 378). Ele se referă la numele de locuri formate dintr-un singur cuvânt (sau morfem toponimic), aşa cum explica A. Eremia (Eremia 1970, p. 30), caracteristica lor esenţială fiind aceea de a nu putea fi defalcate, analizate în elemente toponimice componente, spre deosebire de cele derivate sau compuse.

Principalul mijloc de formare a toponimelor primare este cel lexico-semantic, pe cale semantică, afirmă A. Eremia (*op. cit*), nu se creează unităţi lexicale noi, cuvintele rămânând aceleaşi, doar sensul acestora schimbându-se prin lărgire sau restrângere a sensului. Semantica intervine numai în momentul creării numelor topice, constituind criteriul de bază după care sunt denumite obiectele geografice în momentul creării acestora, urmând ca mai târziu ea să-şi piardă valoarea iniţială, primul plan fiind ocupat de un alt factor, şi anume de funcţia toponimelor, a antroponimelor, a numelor proprii în general. De multe ori cuvântul comun care stă la baza formării numelui de loc a dispărut din limbă[5], conservându-se doar în toponimie, predispoziţia spre schimbare fiind proprie lexicului comun care în procesul de toponimizare suferă modificări de ordin semantic. Spre deosebire de apelativ, care întotdeauna are un sens bine determinat, toponimul pierde cu timpul înţelesul iniţial, pierzându-şi sensul lexical, singura funcţie va rămâne aceea de identificare, acesta desemnând un obiect individual determinat (Kurilowicz 1956 apud Florea 1970, p. 1138).

Din punct de vedere semantic, substantivele descriu mai bine un loc, în timp ce adjectivele se referă numai la o calitate a locului respectiv, exprimând particularitatea terenului sau a unui curs de apă[6]. Iniţial aceste adjective, conservate în numele de locuri, aveau funcţia de atribut pe lângă un substantiv cu care se acordau în gen, număr şi caz. Cu timpul determinatul dispărând, adjectivele au ajuns să preia toate caracteristicile termenului determinat – atât funcţia gramaticală cât şi pe cea semantică. Astfel au devenit nume independente supuse procesului de substantivizare, care s-a realizat prin elipsa termenului determinat şi articularea determinantului cu ajutorul indicelui de toponimizare. Gh. Bolocan ajunge la concluzia că, spre deosebire de numele masculine, denumirile de genul feminin poartă întotdeauna la singular articolul hotărât enclitic[7]. După Al. Graur explicaţia vine imediat pentru că, spune el, între numele topice şi numele de persoane există un paralelism „obiceiul să se întrebuinţeze forma articulată la feminine şi cea nearticulată la masculine" (Graur 1972, p. 157), iar Gh. Bolocan explică: „cauza generalizării articolului trebuie căutată în interiorul sistemului toponimic. Numele de locuri apar pe baza apelativelor şi se supun, măcar într-o fază de început, normelor limbii comune" (Bolocan 1977, p. 382).

Toponimele care au la bază adjective cu formă de plural, provin, de asemenea, din adjective substantivizate. Referindu-se la acest aspect, Gh. Bolocan sublinia că, de fapt, aceste toponime cunosc doar false plurale accentuate şi că finalul în *-le* nu ar fi articol, pentru simplul fapt că toponimul nu se prezintă ca pluralul unui obiect (Bolocan 1977, p. 3-13). Acelaşi lingvist, într-un articol intitulat *Toponime compuse: modele cu prepoziţii*, în „Limba română", XXVII,

[5] Pentru mai multe informaţii asupra acestui subiect, vezi Marius Sala, *În legătură cu raportul dintre evoluţia apelativelor şi a toponimelor*, în SCL, IX, 1958, nr. 3, p. 337-348.

[6] În zona anchetată astfel de toponime sunt numeroase: *Ascuţita* (Glb), *Bogata* (M), *Murgana* (VB), *Răoasa* (VB), *Săraca* (Glb), *Strâmba* (Mal), *Strâmbu* (Bor), (Var), (Dlc) etc.

[7] „Denumirile de genul masculin sau neutru sunt foarte numeroase şi nearticulate, atât la singular cât şi la plural. Dimpotrivă cele de genul feminin sunt la singular numai articulate" (Bolocan 1977, p. 379).

1978, nr. 1, p. 94, dar şi Toma 1979, p. 39, Frăţilă 2002, p. 203 arată că toponimele precedate de prepoziția *la* ar trebui încadrate tot la toponime simple pentru că, motivează ei, prepoziţia din formaţia respectivă nu adaugă termenului pe care îl însoţeşte un alt sens aşa cum se întâmplă cu acele toponime precedate de prepoziţii precum: *deasupra, de către, după, între, pe sub, peste,* prepoziţii care, odată alipite termenului în discuţie, fac trimitere spre un alt referent. Am înregistrat și noi astfel de toponime provenite de la nume de plante: *La* ***Ánini*** (Glb), *La* ***Brázi*** (Car), *La* ***Cárpen*** (Măr), *La* ***Carpeni*** (Car), *La* ***Píni*** (Bor), *La* ***Plútă*** (Car), *La* ***Răchíţi*** (Car), *La* ***Sálcie*** (Car), *La* ***Spíni*** (Bor), *La* ***Vii*** (Zer).

Unii specialişti consideră că tot în această categorie a toponimelor simple ar intra şi numele de locuri provenite de la substantive colective, chiar dacă sunt derivate, întrucât toponimele respective provin din apelative la nivelul limbii comune, ele nu au suferit nicio schimbare prin investirea cu funcţia de toponim (Toma 1979, p. 39).

Toponime nederivate provenite de la nume de plante în arealul văilor Bistra și Sebeș

În toponimia văilor Bistra şi Sebeş categoria toponimelor simple este destul de bine reprezentată, ştiut fiind faptul că preferinţa numelor simple se îndreaptă spre zonele accidentate din punct de vedere geografic unde un singur cuvânt este suficient pentru a individualiza locul, care datorită relevanţei fizice, nu mai are nevoie de elemente suplimentare pentru identificarea numelui. Zonele muntoase au o mai mare predispoziţie pentru astfel de nume topice primare, zonele de câmpie înregistrând un număr mai mare de toponime compuse şi derivate; realităţile geografice estompate au nevoie de informaţii suplimentare cum ar fi culoarea, poziţia, forma, dimensiunea, vechimea, apartenenţa redate prin derivatele şi compusele lor.

În localitățile anchetate, toponimele simple, nederivate provenite de la nume de plante numesc formațiunile ierboase care creșteau sau încă mai cresc pe acele locuri sau descriu, pin metaforizare, natura acestor terenuri:

Aglică „plantă erbacee din familia rozaceelor, cu frunze penate, cu flori albe sau rozalbe, parfumate, dispuse în inflorescențe” (DEX): ***Aglicea*** (Mal) – teren în pantă, arabil.

Alun „arbust cu frunze rotunde, păroase pe dos, cu flori monoice, cele mascule sub formă de amenţi, şi cu fructe comestibile (*Corylus avellana*)” (DTB, I, p.14): ***Alunu*** (RusM) – pârâu, izvorăşte din Scărişoara.

Anin, „nume dat mai multor specii de arbori cu frunze ovale, dinţate, şi cu flori verzui-roşiatice, grupate în amenţi (*Alnus*) (< lat. **alninus,* de la *alnus*) (DEX). Apelativul e cunoscut în microzona de interes și cu varianta *arin*[8]. Alternanţa *arin – anin* pare să arate că trebuie plecat de la o formă disimilată **alinus* › *arin,* care ulterior s-ar fi asimilat *arin* › *anin*. Ambele forme româneşti se bucură de mare circulaţie, *anin* mai ales în Muntenia şi Banat (DER): ***Anini*** (Mal) – teren arabil; (OR) – şes arabil; (Var) – deal cu pădure; *La* ***Ánini*** (Glb) – pârâu, izvorăşte din Viecsăle şi se varsă în Valea Satului.

Brad „arbore din familia pinaceelor care creşte în zona muntoasă, înalt până la 50 m, cu tulpina dreaptă, cu frunzele în formă de ace de culoare verde-închis, persistente, cu florile şi semințele în conuri *(Abies alba)* (DEX) (v. DTB, I, p. 121): ***Brádu*** (Ciut) – pârâu, izvorăşte din Pădurea Mare; *La* ***Brázi*** (Car) – pădure de foioase şi conifere, (Glb) – izlaz comunal.

[8] Pentru frecvenţa de răspândire, v. Bolocan, Șodolescu-Silvestru 1995, p. 90-91; DTRO, I, p. 252; DTRM, I, p. 206; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 26; TTRT (Sălaj), p. 28-29; Iordan 1963 p. 50; Frăţilă 2002, p. 113; Ioniţă 1982, p. 152.

Brusture[9] „numele mai multor plante erbacee cu frunze foarte mari şi late, cu flori purpurii sau violete, dispuse în inflorescenţe sferice şi ţepoase, folosite pentru proprietăţile lor medicinale” (DEX). Pentru originea apelativului, v. Brâncuş, 1983, p. 48-49; vezi şi Frăţilă, 1995, p. 179: ***Brústuru*** (Măr) – afluent al Pârâului Şucu.

Caprifoi[10]„arbust cu flori albe, gălbui sau roşietice, parfumate, cultivat ca plantă ornamentală (*Lonicera caprifolium*) (< lat. *caprifolium*”) (DEX) (cf. şi Densusianu 1915, p. 63): ***Caprafoi*** (PoiMr) – pârâu, izvorăşte din Bloju şi se varsă în Bistra (După s. *caprafoi*, variantă a lui *caprifoi).*

Carpen „arbore înalt, cu frunze ovale dinţate şi cu flori grupate în amenţi, cu lemnul tare şi alb, cu dungi argintii şi adâncituri pe trunchi, întrebuinţat la construcţii şi în rotărie; cărpinar (*Carpinus betulus*)” (< lat. *carpinus*) (DEX): *La* ***Cárpen*** (Măr) – teren arabil., *La* ***Carpeni*** (Car) – teren arabil.

Cucută (art.) „plantă erbacee otrăvitoare din familia umbeliferelor, cu miros caracteristic, cu frunze mari, flori albe şi fructe brune-verzui, întrebuinţată ca medicament; dudău, buciniş *(Conium maculatum)* (< lat. *******cucuta* (= *cicuta*)) (DEX): ***Cucúta*** (Bor) – pădure de foioase.

Curpen (neart.) „arbust cu tulpina subţire, agăţătoare şi ramificată, cu frunze compuse, cu flori mari**,** violete sau albe, în panicule (*Clematis vitalba*)” (cf. alb. *kurpen*) (DEX): ***Curpenu*** (Obr) – pârâu.

Ferigă „nume dat mai multor specii de criptogame vasculare cu frunze mari şi dinţate, pe dosul cărora se găsesc sporangi cu spori (< lat. *filix, -icis*) (DEX): ***Fériga*** (Zăv) – teren în pantă, ***Ferigi*** (Glb) – teren mlăştinos arabil.

Foionfiu[11] sinonim al lui *saschiu* „numele a două plante erbacee cu tulpina întinsă pe pământ şi cu frunze persistente lucioase, una cu flori albastre (*Vinca herbacea),* cealaltă cu flori albastre, roşii sau albe (*Vinca minor)*” (DEX, cf. şi DTB, IV, p. 62): ***Foionfiu*** (Bcv) – teren în pantă cu fâneţe, ***Fonfiu*** (Glb) – izvor, afluent al pârâului Măcieşu (După s. *fonfiu*, variantă a lui *foionfiu).*

Frasin[12] „arbore cu tulpina dreaptă, cilindrică, cu coroana rară, frunze compuse, flori unisexuate lipsite de corolă şi fructe alungite, cu lemnul elastic, folosit în industrie *(Fraxinus excelsior)* (< lat. *fraxinus*) (DEX): ***Frásina*** (Băţ) – parte de sat în majoritate locuită de ţigani. Numele vine de la pădurea de frasini care odinioară ar fi existat aici, lemnul fiind folosit de către meşterii rotari pentru a face roţi de căruţă, ***Frasini*** (M) – fâneţe pe valea râului Stârna, fostă pădure de frasini actualmente loc împădurit; ***Frasinu*** (OR) – poiană în Valea Jgheabului.

Gorun13 „specie de stejar cu trunchiul drept, cu frunze ovale, lobate pe margine şi cu fructul o ghindă *(Quercus petraea)*” (DEX): ***Goruni*** (Glb) – crac de deal; ***Gorunu*** (Bor) – vârf de deal.

---

[9] Pentru aria de răspândire a apelativului în toponimie, v. DTB, I, p. 133; DTRO, I, p. 388; DTRM, I, p. 350; TTRT (Sălaj), p. 47; Iordan 1963, p. 62; Frăţilă 2002, p. 114-115. Apelativul *brusture* este înregistrat şi cu variantele populare *bruscan, bruscălan* (cf. DTB, I, p. 132-133) şi *brustan, brustulan* (cf. DTRO, I, p. 388).

[10] Apelativul este răspândit în toponimia Banatului (cf. DTB, II, p. 7) şi a Olteniei (cf. DTRO, II, p. 41) nefiind înregistrat pentru Transilvania şi Muntenia de TTRT (Valea Hăşdăţii), TTRT (Sălaj) şi DTRM, II.

[11] Apelativul este înregistrat cu varianta *foienfir* de DTRO, III, p. 91, iar pentru Transilvania nu este înregistrat de TTRT (Valea Hăşdăţii) şi TTRT (Sălaj).

[12] Apelativul este cunoscut pe tot cuprinsul ţării, fapt demonstrat şi de toponimie, cf. DTB, IV, p. 64-65; DTRO, III, p. 95-98; TTRT (Sălaj), p. 133; Frăţilă 2002, p.119.

[13] Răspândirea în toponimie a apelativului este destul de mare, cf. DTB, IV, p. 118-119; DTRO, III, p. 154-155; Frăţilă 2002, p. 119; TTRT (Sălaj), p. 145-146, iar în TTRT (Valea Hăşdăţii) apare doar cu varianta fonetică *gorón.*

Handră „iarbă ce creşte prin grâu, agăţându-se de el şi încurcându-l” (DAR): ***Hándre*** (Măr) – fâneţe.

Iederă „specie de arbust târâtor sau agăţător, cu frunze verzi strălucitoare şi cu flori mici, galbene-verzui, adesea cultivat ca plantă decorativă *(Hedera helix)”* (< lat. *hedera*) (DEX): ***Iedera*** (Bor) – pădure amestec.

Jneapăn „arbust cu tulpină ramificată, cu crengile plecate la pământ şi cu frunze aciculate, răspândit în regiunile alpine; jep” (< lat. *juniperus*) (DEX): ***Jneápăn*** (M) – păşune cu jnepeni către Valea Rea, de la Zănoaga înspre vârful Sturu; ***Jneapănu*** (VB) – deal cu pădure de jnepeni.

Luşcă „floare de primăvară, asemănătoare cu ghiocelul *(Leucojum vernum);* ghiocei bogați, luște, luşcuțe (DRAM): ***Luşca*** (Bcv) – deal cu fâneţe.

Măceş[14] „gen de arbuşti cu spini, cu flori roşii, trandafirii, galbene sau albe şi cu fructe roșii; trandafir sălbatic, cacadâr, rujă” (DEX): ***Măceşu*** (Glb) – pârâu, colectează apele pâraielor Valea din Izlaz şi Valea din Ţarină şi se varsă în Bistra.

Mălin „arbust, sau arbore mic din familia rozaceelor” (DEX): ***Mălín*** (Bor) – crac de deal cu pădure.

Mesteacăn[15]„arbore cu scoarța albă, cu lemnul alb, gălbui sau roșiatic, cu ramuri flexibile, cu frunze verzi-cenușii și cu flori grupate în amenți *(Betula verrucosa)*” (DEX)*:* ***Măstácăni*** (M) – şes arabil, (Var) – păşune; ***Mesteacănu*** (Iaz) – izlaz.

Mătrăgună „plantă erbacee otrăvitoare din familia solanaceelor, cu flori brune-violete care conţin atropină şi cu fructe negre, lucitoare, întrebuinţată în medicină pentru proprietăţile ei antiseptice şi cardiace; beladonă, doamna-codrului, doamnă-mare *(Atropa belladonna)”* (cf. alb. *matërgonë)* (DEX): ***Mătrăgúna*** (OR) – pârâu; (Mal) – deal cu fâneţe.

Merişor[16] „mic arbust din regiunile muntoase, cu frunze persistente, cu flori albe sau roz şi cu fructe comestibile în formă de boabe roşii” (DEX): ***Merişóru*** (Glb) – deal şi pârâu, se varsă în Bistra.

Paltin „numele a doi arbori: a**)** arbore înalt, cu frunzele crestate adânc, cu florile mici și fructele prevăzute cu aripi, având trunchiul din lemn tare, folosit la fabricarea mobilei, a unor instrumente muzicale etc. ” *(Acer pseudoplatanus);* (DEX): ***Páltinu*** (Bor) – pădure de foioase şi conifere; (Glb) – deal.

Pin (pl.) „arbore din familia pinaceelor, înalt până la 40 de metri, cu frunze persistente în formă de ace lungi, cu scoarţa roşcată şi lemnul rezistent *(Pinus silvestris)”* (< *l*at. *pinus)* (DEX): *La* ***Píni*** (Bor) – pădure de răşinoase.

Plută „specie de plop ale cărui ramuri cresc aproape de la baza trunchiului, dând coroanei o formă de piramidă lungă şi îngustă; plutaş” (*Populus pyramidalis*) (DEX): ***La Plútă*** (Car) – loc.

Plop „nume dat mai multor specii de arbori înalți, cu ramuri subțiri (îndreptate în sus), cu scoarța netedă, alb-cenușie și cu frunzele oval-lanceolate, argintii pe partea inferioară, cu pețiolul lung și flori crescute în amenți *(Populus)*” (DEX): ***Plópi*** (Măr) – deal cu fâneţe. ***Plópii*** (Bor) – pădure de foioase şi conifere.

Răchită[17] „nume dat mai multor specii de salcie cu frunze înguste şi lunguieţe, cu ramuri subţiri şi elastice, folosite ca material de împletit *(Salix)”(*< bg., scr. *rakita)* (DEX): ***Răchíta***

[14] Pentru răspândirea acestui apelativ în toponimie, v. DTB, VI, p. 20; DTRO, IV, p. 174-175; Iordan 1963, p. 82, 380; 551; Ioniţă 1972, p. 28.

[15] Apelativul compune numeroase nume de locuri pe întreg cuprinsul ţării, cf. DTB, VI, p. 39-40; DTRO, IV, p. 229; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 77; TTRT (Sălaj), p. 197-198; Ioniţă 1982, p. 193, 45, 164.

[16] Apelativul compune nume de locuri în Banat şi Oltenia, cf. DTB, VI, p. 32; DTRO, IV, p. 219; Ioniţă 1972, p. 28.

(Bor) – pădure de foioase, ***Răchíţ*** (Dlc) – grădini, teren arabil mlăştinos; (TRu) – fâneţe; *La* ***Răchíţi*** (Car) – teren arabil.

Rogoz[18]„gen de plante erbacee cu tulpina în trei muchii, cu frunzele lungi şi cu flori monoice grupate în spice (*Carex*); plantă din acest gen", „numele mai multor plante erbacee care cresc prin mlaştini, fâneţe umede" (DTB, *litera R*, p. 311) după care s-a refăcut un sg. *Rogoaza* (< sl. *rogozŭ)* (DEX): ***Rogoáza*** (Bcv) – teren mlăştinos; (Glb) – teren mlăştinos.

Salcie „numele mai multor specii de arbori și de arbuști cu ramuri lungi, subțiri și mlădioase, cu frunze lanceolate și cu flori galbene-verzui dispuse în mâțișori, care cresc la marginea apelor *(Salix);* arbore aparținând uneia dintre aceste specii" (DEX): *La* ***Sálcie*** (Car) – loc în Caransebeş.

Sânger „arbust cu ramuri drepte, roşii toamna şi iarna, cu frunzele de obicei ovale, vara verzi şi toamna roşii, cu flori albe şi fructe drupe negre *(Cornus sanguinea)"* (DEX. şi TTRT (Sălaj), p. 287): ***Sângeru*** (TRu) – deal.

Smidă[19], cu pl. *smizi* pentru *smide* „desiş format din arbori tineri sau din tufe de spini, de zmeură" (DEX): ***Smízi*** (Mal) – pădure de aluni.

Spin (pl.) „nume dat mai multor plante erbacee sau lemnoase care au spini, plantă erbacee din familia compozeelor, cu tulpina spinoasă şi ramificată, cu frunze dinţate şi spinoase şi cu flori roşii, dispuse în capitule *(Carduus acanthoides)" (*< lat. *spinus* „prun sălbatic") (DEX): *La* ***Spíni*** (Bor) – păşune.

Ulm „nume dat mai multor specii de arbori şi de arbuşti cu scoarţa în general netedă, cu coroana stufoasă, cu frunze alterne şi asimetrice zimţate pe margini, albicioase şi cu peri moi pe dos, al căror lemn tare este folosit în rotărie (*Ulmus*)" (DEX): ***Ulm*** (Zg) – terenuri arabile.

Viță (de vie)„nume dat mai multor plante perene cu rădăcina puternică, cu tulpina lipsită de susținere proprie, cu lăstari subțiri și frunze mari, lobate și cu fructele în formă de ciorchine, care se cultivă într-un număr mare de soiuri și de varietăți pentru producția de struguri și de vin; vie *(Vitis)*" (DEX): *La* ***Vii*** (Zer) – teren agricol. Denumirea locului îşi are originea într-o frumoasă poveste de dragoste pe care o aflăm din cartea prof. Groza (Groza, Rădulescu 2004, p. 43-46). O mlădiţă de salcie a fost plantată pe locul în care a fost înmormântată o frumoasă rusoaică.

De la o plantă medicinală se poate folosi partea aeriană, cea subterană, frunza, mugurii, florile, fructul, sămânța sau scoarța. Toponime precum: ***Rădăcini*** (VB) – stăvilar pe Bistra; ***Rădăcina*** (Bor) – pădure de foioase şi conifere; ***Scoárţa*** (TRu) – pârâu, izvorăşte din Valea Scoarţa şi se varsă în Sebeş; (Mal) – pădure de foioase, au fost înregistrate și în localitățile noastre.

Concluzii

Din punct de vedere structural sau tipologic se poate observa că toponimele noastre au la bază un apelativ pe care îl numesc fie direct, fie prin intermediul unui nume de persoană. Numărul foarte mare al apelativelor care, prin onimizare, au devenit antroponime, împiedică determinarea cu exactitate a unei baze antroponimice sau apelative. Cu precădere în toponimia

[17] Apelativul este larg răspândit în toponimie, cf. Iordan 1963, p. 100, 353, 381, 385, 398, 438, 458, 472, 480, 543, 548; Ioniţă 1972, p. 33; DTB, *litera R*, p. 286-187; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 97; TTRT (Sălaj), p. 271.

[18] Arbănaşi 2002, p. 157 îl înregistrează cu forma Rogozişte, v. și Iordan 1963, p. 383; Ioniţă 1982, p. 27, 30, v. şi TTRT (Valea Hăşdăţii), p.100; TTRT (Sălaj), p. 280.

[19] Apelativul a fost înregistrat de lucrările de specialitate, cf. Iordan 1963, p. 61; Ioniţă 1972, p. 35; TTRT (Sălaj), p. 291-292.

minoră, toponimizarea antroponimelor reprezintă o modalitate importantă de formare a numelor de locuri. Doar printr-o cercetarea atentă în teren a numelor, precum şi a documentelor istorice vom putea stabili corect originea acestor toponime.

Numele de locuri din această categorie sunt mai vechi decât cele derivate şi compuse, ele stând la baza formării acestora din urmă. O parte din ele se află în stadiul posttoponimic, fiind chiar resemantizate.

Din punct de vedere formal, toponimele din această categorie pot fi identice cu apelativele din care provin. Astfel ele pot fi grupate în:

- toponime provenite de la nume de plante cu **formă de singular**: *Aglicea* (Mal), *Alunu* (RusM), *Brádu* (Ciut), *Brústuru* (Măr), *Caprafoi* (PoiMr), *La Cárpen* (Măr), *Cucúta* (Bor), *Curpenu* (Obr), *Fériga* (Zăv), *Foionfiu* (Bcv), *Fonfiu* (Glb), *Frásina* (Băţ), *Frasinu* (OR), *Iedera* (Bor), *Jneápăn* (M), *Jneapănu* (VB), *Luşca* (Bcv), *Măceşu* (Glb), *Mălín* (Bor), *Mesteacănu* (Iaz), *Mătrăgúna* (OR), *Merişóru* (Glb), *Páltinu* (Bor), *La Plútă* (Car), *Răchíta* (Bor), *Rogoáza* (Bcv) (Glb), *La Sálcie* (Car), *Sângeru* (TRu), *Ulm* (Zg).

- toponime provenite de la nume de plante cu **formă de plural**: *Anini* (Mal), *La Ánini* (Glb), *La Brázi* (Car) (Glb), *La Carpeni* (Car), *Ferigi* (Glb), *Frasini* (M), *Hándre* (Măr), *Măstăcăni* (M), *La Píni* (Bor), *Plópi* (Măr), *Plópii* (Bor), *Răchíţ* (Dlc), *La Răchíţi*, *Smízi* (Mal), *La Spíni*, *La Vii* (Zer).

Fitonimia localităţilor anchetate are la bază apelative ce dovedesc bogăţia florei locale, acestea denumind *păduri, arbori, arbuşti, pomi, flori, legume, cereale* etc. Din plantele medicinale și aromatice, dar și din legume, fructe, sau din semințe, substanțele active sau nutritive sunt mai bine asimilate de către organismul nostru, constituind principiul unei vieți sănătoase. Microtoponimele din zona de interes păstrează forme unice, reînviind practici străvechi care vorbesc despre felul în care, experimental, omul a învățat să-și aleagă din mediul înconjurător cele mai utile plante în scop profilactic sau curativ.

Bibliografie selectivă

Bolocan, Gh. 1978. *Toponime compuse: modele cu prepoziţii*, în *Limba română*, XXVII, nr. 1, p. 91-96.

Bolocan, Gh.; Şodolescu-Silvestru, Elena. 1995-1996. *Dicţionarul entopic al limbii române*, SCO, I, p. 67-101; SCO, II, p. 179-239.

Bolocan, Gh. 1997. *Despre articularea numelor de locuri* în LR, 1977, nr. 4, p. 379-385.

Arbănaşi, M. 2002. *Structura semantică a apelativelor din zona submontană a Mehedinţiului*, în SCO, nr. 7, p. 133-172.

Drincu, Sergiu. 1998. *Derivarea cu prefixe de la latină la română*, Timişoara: Editura Amfora.

Eremia, A. 1970. *Nume de localităţi: studiu de toponimie moldovenească*, Chişinău: EŞ.

Florea, Viorica. 1970. *Derivatele toponimelor în raport cu cele ale apelativelor în română,* în *Actele Congresului Internaţional de Filologie Romanică*, vol. II, Bucureşti: EA, p. 1137-1141.

Frăţilă, Vasile. 2002. *Studii de toponimie şi dialectologie*, Timişoara: Ed. Excelsior Art.

Goicu, Viorica. 2002. *Derivarea cu sufixe neologice în româna contemporană*, Timişoara: Ed. Augusta.

Graur, Al. 1972. *Nume de locuri*, Bucureşti: EŞ.

Groza, Liviu; Rădulescu, Mihail. 2004. *Legendă şi istorie în Banatul grăniceresc*, Lugoj: Editura Dacia Europa Nova.

Ioniţă, Vasile. 1972. *Glosar toponimic Caraş-Severin*, Reşiţa: Ed. Casa Corpului Didactic.
Ioniţă, Vasile. 1982. *Nume de locuri din Banat*, Timişoara: Ed. Facla.
Iordan, Iorgu. 1963. *Toponimia românească*, Bucureşti: EA.
Sala, Marius. 1958. *În legătură cu raportul dintre evoluţia apelativelor şi a toponimelor*, în SCL, IX, nr. 3, p. 337-348.
Toma, I. 1979. *Toponimia Olteniei*, Craiova.
Tomici, Mile. 2006. *Onomastica sârbilor şi a croaţilor din România*, Bucureşti: EA.
Utilizarea plantelor medicinale în terapie (curs): http://www.medplanet.dbioro.eu/doc/curs%20%20utilizari%20fitoterapeutice.pdf

Sigle și abrevieri bibliografice

DEX = *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti: Univers Enciclopedic, 2016.
DRAM = Dorin Ștef. 2011. *Dicţionar de regionalisme şi arhaisme din Maramureş*, Baia Mare: Editura Ethnlogica.
DTB, *litera R* = Vasile Frăţilă, Viorica Goicu, Rodica Sufleţel. 2002. *Dicţionarul toponimic al Banatului* (R), în SCO, nr. 7, p. 267-327.
DTB, VI = Vasile Frăţilă, Viorica Goicu, Rodica Sufleţel. 1989. *Dicţionarul toponimic al Banatului*, VI (M-N), Timişoara: TUT.
DTRM, I = *Dicţionarul toponimic al României. Muntenia,* vol. I, Bucureşti: EA, 2005, vol. II, Bucureşti: EA, 2007 (coordonator Nicolae Saramandu).
DTRO = *Dicţionarul toponimic al României. Oltenia*, Craiova: Ed. Universitaria, I-II, 1993; III, 2001; IV, 2003; V, 2004; VI, 2006; VII, 2007 (coordonator Gh. Bolocan).
TTRT (Sălaj) = Dumitru Loşonţi, Sabin Vlad. 2006. *Tezaurul toponimic al României: Transilvania (TTRT): judeţul Sălaj*, Bucureşti: EA,.
TTRT (Valea Hăşdăţii) = Dumitru Loşonţi, Sabin Vlad. 2006. *Tezaurul toponimic al României: Transilvania (TTRT): Valea Hăşdăţii*, Bucureşti: EA.

Sigle pentru localităţile anchetate

Băuţar = (Băţ)	Obreja = (Obr)
Borlova = (Bor)	Ohaba = (O)
Bucova = (Bcv)	Oţelu Roşu = (OR)
Caransebeş = (Car)	Poiana Mărului = (PoiMr)
Cicleni = (Cic)	Preveciori = (Prev)
Cireşa = (Cir)	Rusca Montană = (RusM)
Ciuta = (Ciut)	Ruschiţa = (Rusţ)
Cornişoru = (Crn)	Turnu Ruieni = (TRu)
Dalci = (Dlc)	Valea Bistrei = (VB)
Glimboca = (Glb)	Vama Marga = (VMg)
Iaz = (Iaz)	Var = (Var)
Măgura = (Măg)	Voislova = (Vos)
Mal = (Mal)	Zăvoi = (Zăv)
Marga = (M)	Zerveşti = (Zer)
Măru = (Măr)	Zlagna = (Zg)

CELEBRATION IN THE VISION OF BRONISLAW MALINOWSKI

Bianca Teodorescu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The functionalism is the first modern anthropological current based on the research of a real facts through the objectively participation. One of the researcher who belongs to the functionalism is the polish anthropologist Bronislaw Malinowski. In his vision, the celebration has a symbolistic side and it represents the central spiritual part in a society. The celebration does not lose the symbolistic side even outside the primitive society, so it is becoming an entity with influencing of the role and it is maintaining a social and moral equilibrium. Celebrations are connecting with the period before them. However, the contemporary society has changed so much, but Malinowski's research about the primitive society still have a thing in common with ours: the celebrations are seen as spiritual way in a society. The symbolics of the celebration has remained in the same time sacred and profane. Celebrations marks a pass from the past to the future through the present. Also, celebrations are an important sacred or profane events. Bronislaw Malinowski presents the celebrations as initiations where their last forms are consisting in its consumption. Regardless that we study celebrations from a traditional or laic way, they always have a symbolistic. Celebrations are representing a structure of myths and rites, who have the role to produce a change in the society from time to time, as Malinowski described them as seasonal. A celebration can't have a symbolistic part if it doesn't have enough reasons to be produced. The symbolistic elements are passed from generation to generation where it is creating an reform to its meaning. The world is changing, but the cultural elements remain.

Keywords: anthropology, celebrations, rites, myths, society

1. Introduction

This study is a meta-analytic method centered on the vision of Bronislaw Malinowski, the celebration has a special symbolism and it represent the main rituals in a society. In his book: „Malinowski Among the Magi: The Natives of Mailu, Volume 1", the anthropologist observes and describes the way in how the primitive tribes developed their activity and the way in which they communicate in the period of the celebration. Every member of the society was closely in a bond with the celebration. All the elements that composed an act or ritual were found in different actions or cultural manifestation as marriage, trade (on Mailu Island) or agricultural activities (sego and gardens from the Island). Its symbolistic represents the way of the Mailul's population to prove their prestige in the society. According to the norms of the Mailus population, the celebration is named Maduna and it represents a distribute of the food as a manifestation of the society's action. In this celebration, an important ritual is realised for the community; this ritual is called govi, which is a dance. Before this celebration, it is realising an entire transformations of the community's rituals: people are decorating their houses in function of the moment when govi is taking place. In the time of this celebration, taboos are connected with the magic and are creating rituals. Here, are taking place a lot of changing in the community right before the celebration where the village is transforming, announcing that the moment of the ceremony is

getting closer. The men are decorating themselves and even the elders are coming to take part in this ritual. Also, the ornaments appear in all the village; also the drums apear too, but they are put in front of the village chief's house who is the master of the ceremony too. Another interesting thing that Malinowski had discover about this celebration is that if Maduna is taking place in a bigger way, the houses will be decorate with four or six later before it.

2. Main ascpects of the vision

All the events that are taking place as rituals are considering sacred for the primitive population because they relied more on religion. Malinowski, through his objective participation to this events is structuring the celebration in more parts of his perception over the modality of preparation, of the main moment in the event, but also of what is happen in the moment of its consumption. Thus, we can find: ceremonial elements that are representing the most important moment of the celebration where the dancing can be performed only by men or by men and women and the food distribution is taking place right after the dancing is finalising; every man from the tribe is sharing his food with the others participation in the celebration; the food distribution is comped by bananas, cocos, sago, taiutu, yams, taro and pigs who are killed and shared to people in the spirit of their celebration. The celebration has the role to accumulate food in the primitive society. Also, Malinowski shows that are two types of celebration in this primitive society: the first is mauru and it is a bigger celebration which symbolize fortune and the other smaller named kanare or gatsi.

In „Magic, science and religios", Bronislaw Malinowski explain the religion is the most important feature for the ceremonies to develop their festive and public character. Malinowski sustained that „the most sacred acts are happening in common" and "in the primitive society, the public character of the cults, the game between the religion faith and social organization is at least as important as in the higher cults". All the rituals for birth, initiation, post mortuary, funeral, commemoration, sacrifice and totemic are developing in a society and have the same features: ale collective and public. The celebrations are representing more than a group of people, they have the significance to unite the society collectivity to do different actions as harvest gathering, hunting and fishing. Malinowski said that: „this celebration gives to people to occasion to allow them to enjoy the abundance of the harvest, to meet their friends and relatives, to gather with the entire community in a happiness and joyful environment"(Malinowski, 2002, p. 103).

According to Malinowski, the celebration can have funeral character where the rituals are performing at the dead of a person from a society or it may exist some festivity to commemorate the dead people. It exists an entire ritual to form the idea of dead and becoming a social event. The rites of passage are present in the celebration are bringing an importance about the perception about the life of the people. They are transporting people in the society from a point to another. The primitive societies are transforming the funeral in a celebration.

Malinowski has observed the behavior of the members in the festive ceremonial: if the gathering of them is getting place in a period of wealth, their behaviour will be good and relaxing; also, if the gathering is in a conflict period, will lead to a misunderstandings between them. "To respect the social bonds, the reciprocity of the services, the possibility to cooperate are based in every society on the fact that every member knows them; there exist a universal standard of behaviour" (Malinowski, 1993, p. 103). The people's behavior in the primitive society enters in a festive mode and which is developing in the rituals of celebration before and after them. So, the celebrations are becoming more and more important as the people are giving them their attention.

Their behavior is consisting in what they learn when they were young. Also, they have the role to give back what they learn in order to their culture to be a part in the future too.

The celebration will always represents a rite of passage of a sacred or profane event. The anthropologist presents the ceremonies as initiation where the finalization represents its consumption; an important example is given by the union of a man with a woman: marriage gather the two most important need of people: nutrition and perpetuation. Malinowski considered that the ”perpetuation and nutrition are representing the most important problem that a man has. Their relation with faith and religious practice was known and overrated.” The marriage between a man and a woman is in fact a celebration which has a sacred composition in the primitive culture. The union of this two member from the society represents an important even and breaks people from their normal routine; the ritual that is created is consisting in the celebration of the marriage. Their union is representing in fact a celebration for they and for their friends and relatives. Marriage is one of the most important celebrations in every society.

Malinowski is seeing the society as a permanent entity which has at base a culture and a tradition-„the total summa of social norms, customs, rules of art and of knowledge, of prescription, perception, legends, myths; but just a part of them are religious, the other are profane in the essence”. Thus, in the celebrations based on some certain tradition, the concept of sacred impose a formalization of the events, but it doesn't escape from the profane either. Where is sacred is profane too. It exist a balance of the importance of every concept in function of the celebrations. If the celebration is religious, we will have more sacred influences than profane. Although Malinowski presents the state of a primitive society, it remains a present problem for our society too. The evolution of the time didn't influenced so much the symbolism of the celebration, they remained with the same values. A society has at its base a richer history in traditions and celebrations without been affected by the impact of the passing time. The changing or the passing of the time is transforming the celebrations in order to influenced them to have a more profane point of view (Bengtsson, 2014). But, the celebrations have a powerful and emotional impact that is send from generation to generation. Thus, the society manage to keep its faith and tradition as long as the modern time will not have the role to break the sacred from its world. It is a battle between sacred and profane.

The celebration is realising in the same time with the ones from the past (Boldea, 2012; Bačík, Mihal & Fedorko, 2015; Iuhas, 2015). Here, the rituals remains the same, but sometimes they are performing by other people. Celebrations are a pact of the past with the future, based on the transition of the information to keep the traditions in a society. In the future, the next generations will know how to performed the rituals because they received the necessary information about their culture from their ancestor.

Malinowski is not wanting to attract the idea of religion, he is searching the spiritual part of the primitive society (Mlinowski, 1989). The change of the objects or different actions with festive actions throw the society in a state of celebration who is taking place in a specifically time with a sacred influences. The people from primitive cultures saw all the actions from the sacred plan as a way to influence the spirits. Malinowski is considering that the rituals were not realised under some certain form of imitation, they had an entire original concept.

From time to time, the society is changing and so the rituals too (Hedesan, 1998; Hristov & Popova, 2004; Hedesan, 2004; Panea, 2011; Spineto, 2015). But here, it is possible that a ritual to be kept in the same way as in the past if he have a spiritual importance or is marked by sacred features. This ritual will create the celebration with sacred influences, but in the same time, it is possible that the profane to become more and more a part of the society. This result to a sacred

celebration with profane features. In this society, a member of community will have the wish to stay closer to what its happening there. So, the community must be: sacred or profane; community's celebrations will have the same character as their spiritual way of view. The profane will replaced the sacred as long it is kept in function to become the base of the event. But this is not taking place if we speak about the traditional or religious celebrations where the sacred is the main character. The behaviour of the men is changing in the period of the celebrations; also, if it more important, people will invest their time longer than the other.

The celebration is a manifest of the traditional creation which had the purpose to develop a certain mechanism in modelling and continuing the society from generation to generation. For the example: the celebrations in Romania have as sacred and as profane influenced. The citizen of the country treats their traditional celebration seriously, according to the information received from the elders of the community (Štefko, Fedorko, Bačík & Fedorko, 2015; Ianoș Stănescu, 2015; Sandu, 2016). The feeling to be apart to a society or to a community is making the people to become more aware of the importance of the sacred or profane rituals that are consisting in fact the celebration.

3. Conclusion

Celebrations from the primitive culture as the one from Mailu Island or others are seen from the objective participation of the polish anthropologist Bronislaw Malinowski. He participated in the rituals of those society who are called as primitive and give his research to a new form to the importance of the rituals. So, what is united the people is the fact the celebration their self are getting place in a specifically time in order to celebrate the events that were produced in the past. This result that people who celebrate an event in the present are celebrating the history. Primitive culture have a tendency to impose their spiritual belief in their behaviour; spiritual belief is not as a the religion. In order to keep the celebration as was celebrated in the pass, they are informed since they are young about the main importance of these event to give them to the next generation. People have to be educated about their culture to survive their society original form in the present and specially in the future.

References

Bačík, R., Mihal, J., & Fedorko, R. (2015). The Analysis of the Impact of Selected Communication Channels on the Selected City Population' Opinion. Polish Journal of Management Studies, 12(2).

Bengtsson, S. (2014). Faraway, so close! Proximity and distance in ethnography online. Media, Culture & Society, 36(6), 862-877.

Boldea, I. (Ed.). (2012). Memory, Identity and Intercultural Communication. Edizioni Nuova Cultura.

Coman, M. (2005). Cultural anthropology and mass media: A processual approach. Media anthropology, 46-55.

Gavriluţă, N., & Afloroaei, Ş. (1998). Mentalităţi şi ritualuri magico-religioase: studii şi eseuri de sociologie a sacrului. Polirom.

Hedesan, O. (1998). La célébration de la maison (praznicul) chez les Roumains.

Hedeşan, O. (2004). The Dillemas of a Forgotten Community. In symposium" Endangered Heritage–Endangered Cultures–the Csango of Moldova", 25th-26th March.

Hristov, P., & Popova, A. (2004). Общности и празници. Communities and Celebrations.

Ianoș Stănescu, Georgiana (2015). Portrayals of Immigrants in European Media. In I. Boldea (Ed.), Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication (pp. 114-123). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.

Iuhas, F. (2015). Typology of the" one day hero" as a media symbolic construct. Revista Româna de Jurnalism si Comunicare, 10(1), 26.

Malinowski, B. (1989). A Diary in the Strict Sense of the Term (Vol. 235). Stanford University Press.

Malinowski, B. (1993). Magie, ştiinţă şi religie. Moldova, Iaşi.

Malinowski, B. (2001). Malinowski Among the Magi: The Natives of Mailu (Vol. 1). Psychology Press.

Mihăilescu, V. (2009). Antropologie: cinci introduceri. Polirom.

Panea, N. (2011). Le postmodernisme: repenser l'anthropologie. Analele Universităţii din Craiova. Seria Științe filologice. Limbi străine aplicate, 7(1), 220-230.

Sandu, A. (2016). A Levinasian Opening on the Affirmative Ethics of Care. Journal for the Study of Religions and Ideologies, 15(43), 28.

Spineto, N. (2015). La festa. Gius. Laterza & Figli Spa.

Štefko, R., Fedorko, I., Bačík, R., & Fedorko, R. (2015). An Analysis of Perceived Topicality of Website Content Influence in Terms of Reputation Management. Polish Journal of Management Studies, 12(1).

CHARTOPHYLAX: THE LIBRARIAN IN THE BYZANTINE EMPIRE[1]

Silviu-Constantin Nedelcu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Chartophylax is originated in Byzantium and named a person in the service of the Patriarch of Constantinople. The primary responsability of the chartophylax was the patriarchal archive. In time this position was not assigned to one individual, usually a monk, in the service of the patriarch in Constantinople, who was in charge with the office archive and official documents, but also was assigned to a monk or a nun who used to be responsible with the protection and preservation of the books in the monastery library, as well as with the record of the books lended to the monks in the monastery.

Keywords: Chartophylax, Librarian, Byzantine Empire, Constantinople, Public library

***Chartofilax* (short presentation)**

The term *hartofilax, chartofilax* or *chartophylax* is originated in Byzantium and named a person in the service of the Patriarch of Constantinople.

From Father Professor Ioan N. Floca, we learn that „*Patriarchs organized the groups of collaborators or the courts of high officials or dignitaries, taking into consideration two aspects, as follows: first, the traditional rules from the Saint Apostles and from the first centuries of the Christian era, and then, the rules for the high officials at the imperial court*"[2].

As regarding the structure of the groups of collaborators, according to the the Saint Apostles rules and from the first centuries of the Christian era, patriarchs took over the symbolic number 7, and they used to have 7 deacons[3], then the same number of presbiters[4], treasurers, bishops, as well as other church servants.

Patriarchs took over the organization structure of the imperial court, as follows:

1. Settlement of a limited group of officials[5], similar to that around the emperor, and including the closest and useful councillors. This limited council of ministers of the emperor usually included 5 high officials of the Byzantine Empire, where from they had their names of *pentade*[6].

[1] The Romanian version of this article was published in: NEDELCU, Silviu – Constantin. Chartofilaxul: bibliotecarul în Imperiul Bizantin. În: DAMIAN, Theodor (ed.). *ROMANIAN Thraco-Dacian and Byzantine Romanity of Eastern Europe and Asia Minor MEDIEVALIA*. Vol. XI. New York: The Romanian Institute of Orthodox Theology and Spirituality, 2012, pp. 143-151. Volumul conferinţei este menţionat online la adresa http://www.romanian-institute-ny.org/romanianmedievalia.html (site accesat pe 9 august 2016).

[2] FLOCA, Ioan N. *Drept canonic ortodox. Legislaţie şi administraţie bisericească*, [online]. Vol. 1. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1990, p. 340. [cited June 22 2016], Available online: http://www.scribd.com/doc/72932269/Drept-canonic-FLOCA.

[3] They were in charge with the social assistance in the Church.

[4] Priests.

[5] In the East, they were called *archons*, and in West, they were called cardinals cf. *Ibidem*, p. 340.

[6] Greek term formed of *penta* = 5 and *tados* = group, meaning a goup of five people.

2. Increased number of pentade, similarly to the imperail court. At the beginning, there was only a pentade, then various pentades were settled, bearing the name of first pentade, second pentade, third pentade, and reaching finally 9 pentades[7]. The first pentade was called protipentade[8], „*word used in our language in the past for the highest class of land owners*"[9].

3. Adopt some names for church ranks.

Beginning with emperor Justinian the Great time (527-565), the Patriarch court in Constantinople was organized following the imperial court pattern. The Patriarch of Constantinople assigned the important number of people around him, according to their positions into: the internal and external courts.

The internal court included monks, patriarch's close councillors; the patriarch had as main task to take care and watch the entire patriarchy[10]. As the monks lived in a cell close to the patriarch cell, they were called *sinceli*[11], and the first of them was called *protosincel*[12].

The internal court included two groups named *choirs*, one in the right and the other in the left of the patriarch. Each choir was formed of 9 pentades, or groups of high officials. The choir in the right, which was the most important as they adviced the patriarch, included 3 pentades The first pentade include the following church officials, later on named archons: 1. *treasurer;* 2. *sachelar* (*church rank)*; 3. *schevofilax*; 4. *chartophylax*[13]; 5. *sacheliu (church rank).*

Taking into consideration the subject of the present paper, I'm not going to explain the other church ranks, as well and I refer only to the *chartophylax.*

Father Professor Ioan N. Floca stated that „*Chartophylax was in charge with the preservation of the official papers, meaning the documents, correspondence and the archive of a church centre. He was also responsible for the office in the ierachical church centres or he used to be chaencellor. His name comes from the Greek χαρτοφύλαξ meaning watch, guard or papers guard, meaning taking care of them as documents, the main task for a hartofilax. He was helped, as the other archons, by a group of people with special training*"[14].

This position of *chartophylax*, attested beginning with the 6th century, most probably under emperor Justinian's rule, was assigned, usually, to a *deacon*[15]. Beside archivist and responsible with the official documents in the office, hartofilax was able to replace the patriarch, at the synode[16].

---

[7] Their number is symbolic, meaning the nine groups of angels, as they were presented by Dionysus the Areopagite in his work *About heaven ierachies*.

[8] Greek term formed of *protos* = the first and *pentade*, meaning the first pentade.

[9] *Ibidem*, p. 340.

[10] *Ibidem*, p. 342

[11] It means together living in cells.

[12] Greek term formed of *protos* = the first and *sincel*, meaning the first *sincel*

[13] LAURENT, Joseph. Communication: Sur la valeur des inscriptions grecques postérieures à 1453. In: *Bulletin de correspondence hellénique*, [online]. Volume 22. 1898. p. 570, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1898_num_22_1_3504.

[14] *Ibidem*, p. 343

[15] Inferior position of the *priest*.

[16] MACRIDES, R. J. Chartophylax. În: KAZHDAN, Alexander P. (chief editor), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, [online]. Vol. 1. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991, pp. 415-416, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.docfoc.com/133247015-alexander-p-kazhdan-the-oxford-dictionary-of-byzantium-volume-1-1-1991-pdf.

It was interesting that some monasteries used to have a man or a woman *chartophyilax*[17], a monk or a nun in charge with the protection and preservation of the monastery register [18]; they also were in charge with the record of the lended documents (books)[19].

Thus, this position was not assigned to one individual, usually a monk, in the service of the the patriarch in Constantinople, who was in charge with the office archive and official documents, but also was assigned to a monk or a nun who used to be responsible with the protection and preservation of the books in the monastery library, as well as with the record of the books lended to the monks in the monastery.

The Library in Constantinople

According to the Latin istoriography, the city of Rome, which was the heart of the Roman Empire was founded on April 21st 753, by Romulus, descendant of the Trojan hero Eneas[20].

Rome was the capital of the Roman Empire until the emperor Constantine the Great (306-337), who moved the capital from the Italian peninsula to Minor Asia. He came in power in 306, and in 324, he ordered the new capital to be built, on the Bosphorus shore, on the place of the former city of Byzantion. Constantine the Great's motivations were those connected with the watch of the oriental border of the Empire in the confrontation with the Persians and the observation of the south –Danube limes. Thus, on May 11, 330[21] it was inaugurated the new capital which beared the emperor's name for 11 centuries, until 1453, when the sultan Mahomed 2nd conquered the Empire, by conquering the city, whose name was changed from din Constantinople into Istanbul[22].

The well-known specialist in Byzantine lore, Steven Runciman, stated that „*after the foundation of Constantinople, the first official documents issued by the Emperors were those about building a public library (imperial library, n. n.) in one of the porticoes*[23] *of the (imperial) Palace*"[24]. It seems that mostly the emperors were interested in learning and libraries; that was the ground for setlling, 100 hundred years later, the University in Constantinople, when the emperor Theodosius 2nd legitimated the foundation of the new university on February 25, 425. The University used to have 10 professors of Greek grammar, 10 professors of Latin grammar, 5 Greek rhetors, 3 Latin rhetors, a department of Philosophy and two departments of laws[25] and all professors were paid accordingly by the state, with the commitment to dedicate their time to teaching.

---

[17] Fetched translation, adapted by me in Romanian for feminine gender, from the original Greek *chartophylakissa*.
[18] For the books in the library.
[19] MACRIDES, R. J. *Op. cit.*, p. 416.
[20] *Istoria lumii în date*, elaborated by Horia C. Matei, Florin Constantiniu, Marcel D. Popa, Nicolae C. Nicolescu, Gheorghe Rădulescu, under the care of Acad. Prof. Andrei Oţetea. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 35.
[21] *Ibidem*, p. 47.
[22] The present name of the former capital of the Byzantine Empire, *Istanbul*, is based on two Greek words: *istin* and *polin*, which meant „to go to the City/Capital", as in that time Constantinople was considered to be a wonder of the ancient world and determined the messengers to Constantinople of the Russian knez Vladimir to state in 988, that they did not know if they were in Heaven or on the Earth.
[23] The portic is an exterior gallery whose edge is a colonnade, sometimes with arches, which is a shelter of a walking place, around a square, a building, etc.; it can be also a monumental entrance in an edifice cf. *DEX*.
[24] RUNCIMAN, Steven. The Ancient Christian Libraries of the East. In: *Bulletin of the Association of British Theological and Philosophical Libraries*, [online], March 1978, New series, No. 11, p. 6. [cited: June 22 2016], Available online: http://www.biblicalstudies.org.uk/pdf/abtapl/01-11.pdf.
[25] BĂBUŞ, Emanoil. *Bizanţul, istorie şi spiritualitate*. Bucureşti: Editura Sofia, 2003, p. 88.

Resuming the imperial library in Constantinople, Steven Runciman said that when it was founded, it included about „*7,000 books, and that was a great number, taking into consideration that most of them were manuscripts, rolls or codex*"[26]. Runciman also stated that „*around 477, there were 100, 000 books in this library; unfortunately, it was fired during the uprise which took place in that year and many books were destroyed. The library was restored shortly, there were brought books and it continued to function until 1204, in spite of many earth quakes or fires in that place […] The University in Constantinople used the public (imperial, n. n.) Library*"[27].

We cannot speak about the settlement of an university, in the absence of the future students access to a library. Taking into consideration that Constantinople was at that time the largest city[28], we are not able to imagine there was not a library there.

Beside the imperial library in Constantinople, there were also other private libraries, as the the patriarch library, as well as the monastery libraries in the capital and in the whole empire.

In the capital of the Byzantine Empire, there were many monasteries in the quiet districts and they were surounded by huge gardens. Historian Ovidiu Drîmba stated that: „*each monastery used to have actually a complex of buildings:Father Superior's house, monks' bedrooms, dinning rooms, cellars and larders for food, workshops, houses for pilgrims, a hospital, an asylum, a library and a school for apprentices*"[29].

One of the famous libraries in the Byzantine Empire was that owned by the Patriarch Photius the Great (858-867, 877-886). He used to be officer in the palace guard, imperial high official and then professor at the University. As it used to be a passionate bibliophile, he wrote a work called *Myriobiblion* (known under the name of *Fotie's Library*), an encyclopaedic work where there were presented 300 papers issued by Greek ancient writers, with „*annotations and biographical data about their authors and sometimes critical opinios*"[30].

Steven Runciman stated that „*when a scholar or a collector died, his successors could sell his library*"[31].

After 1204, when the 4th Crusade took place and the French conquered Constantinople installing the Latin East Empire, the public and private libraries were burnt together with their buildings, excepting few books saved by Venetians[32].

Beginning with 1261, when Constantinople was reconquered, the Byzantine emperors did their best to restore the Public Library[33].

In 1453, when the Turks conquered Constantinople, the Byzantine libraries ended their activity. Many of them were destroyed and others were taken over by the sultan, who added them to his library[34].

Chartophylax: the librarian in the Byzantine Empire

Professor Mircea Regneală, in his book named *Noi studii de biblioteconomie*, stated that „*in the Roman Empire, the person in charge with the libraries used to be the libraries*

[26] RUNCIMAN, Steven. *Op. cit.*, p. 6.
[27] *Ibidem*, p. 6-7.
[28] It was said to have about 1 million inhabitants.
[29] DRÎMBA, Ovidiu. *Istoria culturii şi civilizaţiei*. Ediţie definitivă. Vol. 1. Bucureşti: Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, 1999, p. 266.
[30] *Ibidem*, pp. 294-295.
[31] RUNCIMAN, Steven. *Op. cit.*, p. 7.
[32] *Ibidem*, p. 7.
[33] *Ibidem*, pp. 7-8.
[34] *Ibidem*, p. 8.

procurator, a kind of general director. He was also in charge with the copysts workshops which provided new titles for the libraries[35].

In the Eastern Roman Empire, which was called later on the Byzantine Empire, the librarian was called *chartophylax* or *hartofilax*. Most of the historians agree and state that *chartophylax* is presented in the Byzantine documents as being the individual, usually a monk, who was also an archivist[36], in charge with the letters and other official documents[37]. This definition was taken over and can be found on some Internet sites[38].

Thus, in Byzantium, librarians were naturally associated with the monks in the patriarch service; the monks were usually in charge with the patriarchy archive and implicitly with the patriarchy library. Beside the archivist activity, chartophylax was cosidered to be the patriarch's „*right hand*"[39] .

The term *chartophylax* was mentioned for the first time in the Byzantine emperor Justinian the Great (527-565) legislation[40].

The first historical mention of the *chartophylax* tasks was during the 6th Ecumenical Synod which took place in Constantinople, in 680. The participants asked that „*the authenticity of an important number of documents should be checked. In order to achieve this goal, they checked the patriarch archive and library*"[41], and they requested many time to be helped by the chartophylax.

---

[35] REGNEALĂ, Mircea. *Noi studii de biblioteconomie*. Bucureşti: Asociaţia Bibliotecarilor din România, 2009, p. 26. (colecţia Biblioteca ABR).

[36] FREUND., GUILL. *Grand dictionnaire de la langue latine sur un nouveau plan*, [online], tome premier, Paris: Librairie de Firmin-Didot et C[ie], 1929, p. 475, [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58464809.r=chartophylax.langFR; FRANKLIN, Alfred. *Dictionnaire des noms, surnoms et pseudonymes latins de l'histoire littéraire du Moyen Age [1100 - 1530]*, [online], Paris: Librairie de Firmin-Didot et C[ie], 1875, col. 404, 565, [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2014722.r=chartophylax.langFR.

[37] This opinion is also expressed by: BEURLIER, Abbé E. Le Chartophylax de La Grande Église de Constantinople. In: *Compte rendu du troisième congrès scientifique international des chatoliques tenu a Bruxelles du 3 au 8 septembre 1894*, [online], Bruxelles: Société Belge de Librairie, 1895, pp. 252, (cinquième section, sciences historiques), [cited: June 22 2016], Available online: http://it.scribd.com/doc/41607806/Chartophylax; MACRIDES, R. J. Chartophylax. În: KAZHDAN, Alexander P. (chief editor), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, [online]. Vol. 1. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991, pp. 415-416, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.docfoc.com/133247015-alexander-p-kazhdan-the-oxford-dictionary-of-byzantium-volume-1-1-1991-pdf; ROSSER, John H. *Historical dictionary of Byzantium*, [online], (s.l.): Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2001, p. 75, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.scribd.com/doc/105053873/Historical-Dictionary-of-Byzantium; WEHMEYER, Jeffrey M. The chartophylax: archivist and librarian to the patriarch in Constantinople. În *Libraries & Culture*, [online], Winter 1997, Vol. 32, No. 1, pp. 107-112, [cited: June 22 2016], Available online: https://www.ischool.utexas.edu/~lcr/archive/fulltext/LandC_32_1_Wehmeyer.pdf.

[38] http://en.wikipedia.org/wiki/Chartophylax (Site accessed on June 22 2016); http://dictionary.reference.com/browse/chartophylax (Site accessed on June 22 2016); http://orthodoxwiki.org/Chartophylax (Site accessed on June 22 2016)

[39] CAHIER, P. Ch. *Nouveaux mélanges d'archéologie d'histoire et de littérature sur le moyen age. Bibliothèques*, [online]. Tome premier. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C[ie], 1877, p. 74, [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54406998.r=chartophylax.langFR.

[40] MONGEZ, M. *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomathique des chartres et chronologie*, [online]. Tome premier. Paris, Liege: Librairie Panckoucke, Plomteux, 1886, p. 750, [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61413976.r=Encyclop%C3%A9die+m%C3%A9thodique+Antiquit%C3%A9s%2C+mythologie%2C+diplomatique+des+chartres+et+chronologie+.langEN.

[41] BEURLIER, Abbé E. *Op. cit.*, p. 253.

At the beginning, chartophylax was also in charge with the patriarch archive[42], and this position referred to the archivist. In the 7th century, at the 6th Ecumenical Synode, we have the evidence that chartophylax used to be also the Patriarchy librarian.

Some monasteries used to have also a *chartophylax*, a monk or a nun in charge with the protection and preservation of the lended books[43]. These are librarian functions, in that time. Thus, this position did not mention only an individual, usually a monk, in the Constantinople patriarch's service and who was in charge with the office archive and official documents, but also a monk or a nun who was in charge to protect and preserve the books in the monastery library and to record the books lended to the monks in the monastery.

It seems that in monasteries, libraries were oragnized on certain categories and they used to have an inventory with the following documents: papers issued by emperors (in chronological order), as well as other documents.

Chartophylax or the monk -librarian, used to have an important responsibility, meaning that to preserve well the original manuscripts owned by the library[44].

Some patriarchs in Constantinople occupied also the position of chartophylax, before being in power, and they used to take care of the archive – library of the Church Saint Sophia in the capital. That was the case of the Patriarch John Bekkos, as well as other Byzantine theologues who occupied this position.

Chartophylax was the similar to the librarian in Rome[45], position occupied by a cardinal-bishop.

Conclusions

The term chartophylax named in the Byzantine Empire not only the monk who was an archivist and Constantinople Patriarch's secretary, but also the librarian.

In his dictionary, Dumbarton Oaks presents librarians' functions at that time. We considered interesting that every monastery used to have a librarian in charge with reading for all monks and he also had the responsibility to restore and preserve books.

In the same time, it was interesting the fact that when Constantinople was founded, the Byzantine emperors founded a public library which they especially cared for. We also mention that the University in Constantinople borrowed books from that library, according to the historian Steven Runciman.

The subject is vast, however, I described shortly librarians importance, as well as their tasks, as I had to limit the article. My intention to write on this subject, in future, a larger study.

Bibliography:

BĂBUŞ, Emanoil. *Bizanţul, istorie şi spiritualitate*. Bucureşti: Editura Sofia, 2003

BEURLIER, Abbé E. Le Chartophylax de La Grande Église de Constantinople. In: *Compte rendu du troisième congrès scientifique international des chatoliques tenu a Bruxelles du*

[42] DARROUZÈS, Jean, Vie de Théodore de Sykéon. I. Texte grec. II. Traduction, commentaire et appendice par André-Jean Festugière. In: *Revue des études byzantines*, [online]. Année 1972, Volume 30, Numéro 1, p. 346, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rebyz_07665598_1972_num_30_1_1459_t1_345_0000_2.

[43] MACRIDES, R. J. *Op. cit.*, p. 416.

[44] LEFORT, M. Jacques. Histoire des institutions de l'Empire byzantin. In: *École pratique des hautes études*, [online] 4e section, sciences historiques et philologiques. Livret 12. 1996-1997. 1998. p. 131, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ephe_0000-0001_1996_num_12_1_10182.

[45] WEHMEYER, Jeffrey M. *Op. cit.*, pp. 107-112.

3 au 8 septembre 1894, [online], Bruxelles: Société Belge de Librairie, 1895, pp. 252-266, (cinquième section, sciences historiques), [cited: June 22 2016], Available online: http://it.scribd.com/doc/41607806/Chartophylax

CAHIER, P. Ch. *Nouveaux mélanges d'archéologie d'histoire et de littérature sur le moyen age. Bibliothèques*, [online]. Tome premier. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C^ie^, 1877 [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54406998.r=chartophylax.langFR

DARROUZÈS, Jean, Vie de Théodore de Sykéon. I. Texte grec. II. Traduction, commentaire et appendice par André-Jean Festugière. In: *Revue des études byzantines*, [online]. Année 1972, Volume 30, Numéro 1, pp. 345-346, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rebyz_07665598_1972_num_30_1_1459_t1_345_0000_2

DRÎMBA, Ovidiu. *Istoria culturii şi civilizaţiei*. Ediţie definitivă. Vol. 1. Bucureşti: Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, 1999

FLOCA, Ioan N. *Drept canonic ortodox. Legislaţie şi administraţie bisericească*, [online]. Vol. 1. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1990 [cited June 22 2016], Available online: http://www.scribd.com/doc/72932269/Drept-canonic-FLOCA

FRANKLIN, Alfred. *Dictionnaire des noms, surnoms et pseudonymes latins de l'histoire littéraire du Moyen Age [1100 - 1530]*, [online], Paris: Librairie de Firmin-Didot et C^ie^, 1875, col. 404, 565, [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2014722.r=chartophylax.langFR

FREUND., GUILL. *Grand dictionnaire de la langue latine sur un nouveau plan*, [online], tome premier, Paris: Librairie de Firmin-Didot et C^ie^, 1929 [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58464809.r=chartophylax.langFR

Istoria lumii în date, elaborated by Horia C. Matei, Florin Constantiniu, Marcel D. Popa, Nicolae C. Nicolescu, Gheorghe Rădulescu, under the care of Acad. Prof. Andrei Oţetea. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1972

LAURENT, Joseph. Communication: Sur la valeur des inscriptions grecques postérieures à 1453. In: *Bulletin de correspondence hellénique*, [online]. Volume 22. 1898 [cited: June 22 2016], Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1898_num_22_1_3504

LEFORT, M. Jacques. Histoire des institutions de l'Empire byzantin. In: *École pratique des hautes études*, [online] 4e section, sciences historiques et philologiques. Livret 12. 1996-1997. 1998 [cited: June 22 2016], Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ephe_0000-0001_1996_num_12_1_10182

MACRIDES, R. J. Chartophylax. În: KAZHDAN, Alexander P. (chief editor), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, [online]. Vol. 1. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991, pp. 415-416, [cited: June 22 2016], Available online: http://www.docfoc.com/133247015-alexander-p-kazhdan-the-oxford-dictionary-of-byzantium-volume-1-1-1991-pdf

MONGEZ, M. *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomathique des chartres et chronologie*, [online]. Tome premier. Paris, Liege: Librairie Panckoucke, Plomteux, 1886 [cited: June 22 2016], Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61413976.r=Encyclop%C3%A9die+m%C3%A9thodique+Antiquit%C3%A9s%2C+mythologie%2C+diplomatique+des+chartres+et+chronologie+.langEN

REGNEALĂ, Mircea. *Noi studii de biblioteconomie*. Bucureşti: Asociaţia Bibliotecarilor din România, 2009 (colecţia Biblioteca ABR)

ROSSER, John H. *Historical dictionary of Byzantium*, [online], (s.l.): Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2001 [cited: June 22 2016], Available online: http://www.scribd.com/doc/105053873/Historical-Dictionary-of-Byzantium

RUNCIMAN, Steven. The Ancient Christian Libraries of the East. In: *Bulletin of the Association of British Theological and Philosophical Libraries*, [online], March 1978, New series, No. 11, pp. 6-14. [cited: June 22 2016], Available online: http://www.biblicalstudies.org.uk/pdf/abtapl/01-11.pdf

WEHMEYER, Jeffrey M. The chartophylax: archivist and librarian to the patriarch in Constantinople. În *Libraries & Culture*, [online], Winter 1997, Vol. 32, No. 1, pp. 107-112, [cited: June 22 2016], Available online: https://www.ischool.utexas.edu/~lcr/archive/fulltext/LandC_32_1_Wehmeyer.pdf

http://dictionary.reference.com/browse/chartophylax (Site accessed on June 22 2016)

http://en.wikipedia.org/wiki/Chartophylax (Site accessed on June 22 2016)

http://orthodoxwiki.org/Chartophylax (Site accessed on June 22 2016)

ROMANTIC ELEMENTS IN ION HELIADE RĂDULESCU'S POETRY

Andreea Sabina Napeu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Ion Heliade Rădulescu was an outstanding personality in the 19th century in the Romanian culture. His literary creation is extremely valuable and important for our literature. He was a romantic writer, who speeded the entry of the Romanticism into our literature.

Keywords: Romanticism, poetry, patriotism, lyrism, modernization.

Ion Heliade Rădulescu face parte din categoria autorilor romantici, un scriitor de mare anvergură, supranumit și „părintele literaturii române" (Rosetti, Gheție, 1969, p. 7).

În sens general, romantismul se caracterizează prin exprimarea experienţei şi a sentimentelor personale, punând accent pe drama umană, idealurile politice revoluţionare, iubirea tragică, misticism, exotism, folosind efecte de mişcare, pulsare, tensiune, contraste. Totodată, imprimă un caracter personal lumii exterioare, atribuind calități excepționale realității. Romantismul susține importanța primordială a subiectivităţii, a fanteziei creatoare, a spontaneităţii şi a sentimentului.

Paul Cornea fixează trei faze ale romantismului european: „romantismul apusean de dinainte de 1830 (antiiluminist, monarhist, religios, egoist, medievalizant, deziluzionat și contemplativ), romantismul apusean de după 1830 (umanitarist, sociologizant, energetic și titanian) şi romantismul răsăritean (proluminist, național, idealist, folclorizant, militant)" (Manolescu, 2008, p. 148).

O altă periodizare a romantismului îi aparține lui Virgil Nemoianu, care, în volumul *The Taming of Romanticism* (1984), observă două faze ale acestui curent: primul romantism (înainte de anul 1815) și al doilea romantism (între anii 1815-1848). Astfel, primului stadiu, care a luat naștere în perioada Revoluției Franceze, îi este atribuit numele de *High Romanticism* și se caracterizează prin vizionarism, misticism, radicalism ideologic. Cel de-al doilea stadiu este cunoscut sub numele de *Biedermeier Romanticism*, având drept trăsături înclinaţia spre moralitate, intimism, idilism, militantism, conservatorism, ironie şi resemnare.

Revenind la romantismul românesc, acesta este unul pașoptist: un curent cultural-literar, reprezentând, de fapt, o aspirație colectivă către creație. Principalele caracteristici ale acestuia sunt: autohtonismul, colorarea națională (particularizarea), precum și interesul pentru istoria națională. Perioada romantică reprezintă, așadar, o perioadă de acumulare, dar și una în care se realizează rapid arderea etapelor care se derulau consecutiv în literaturile occidentale.

Romantismul românesc este de tip Biedermeier, care reprezintă o variantă degradată a romantismului din Europa anilor 1790-1815 deoarece o el este „o dare înapoi, o reducere a pretenţiilor cosmice la o scară umană. Biedermeier este un romantism îmblânzit" (Manolescu, 2008, p. 149). Acesta se definește ca fiind impur, având o predilecție către compromisuri stilistice, dar și către valori morale înalte. Romantismul românesc poate să se încadreze în acest tipar „atât prin eclectismul său, cât și prin înclinația către forme neradicale și detotalizate, către istoric și etnic, cu precizarea că el comportă nuanțe absolut particulare ce se cuvin relevate. Chiar

și strict istoric, epoca romantică se suprapune la noi acestui al doilea romantism european" (Manolescu, 2008, p. 149).

În ciuda faptului că literatura românească este influenţată de romantismul şi clasicismul european, scriitorii români transformă aceste curente literare în așa fel încât acestea să se potrivească spiritului naţional, astfel că adepții romantismului românesc sunt oameni de litere care iau parte şi organizează activităţile politice; mai mult decât atât, aceștia sunt și militanți, drept dovadă că Revoluţia de la 1848 a fost condusă îndeosebi de personaje care activau în domeniul literaturii.

Romantismul românesc accentuează ideea de modernizare și emancipare a poporului din mai multe puncte de vedere: politic, social, național și cultural și devine vizibil în secolul al XIX-lea, odată cu apariția generației pașoptiste, din care făcea parte și Ion Heliade Rădulescu. Aceștia formează o generație unitară „atât prin tendințele lor sociale și morale, cât și prin particularitățile lor stilistice" (Vianu, 1981, p. 19). În plus, secolul al XIX-lea se caracterizează prin inovații care s-au impus în spațiul cultural românesc, „a căror esență este democratizarea culturii" (Țugui, 1974, p. 74), iar literatura romantică din perioada pașoptistă este o literatură angajată, pusă în slujba idealului național. Așadar, Heliade este, fără îndoială, un adept al ideologiei romantice din perioada pașoptistă prin prisma faptului că tendințele acestui curent se manifestă într-un mod mai vizibil la el în comparație cu alți scriitori de la acea vreme.

Ion Heliade Rădulescu s-a adaptat specificului literaturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin următoarele aspecte: eliberarea de orice dogmă, stabilirea statutului spiritual și social al artistului, credința în idealuri care provin din convingeri democratice și umanitare puternice, prin orice mijloace.

Creația poetică a lui Heliade a ajuns la un apogeu între anii 1830-1850, talentul său poetic fiind apreciat din perspectiva amplă a fenomenului literar existent în acea perioadă. Arderea etapelor și ascensiunea rapidă într-un timp scurt sunt direct responsabile pentru plasarea „cotelor valorice" (Țugui, 1984, p. 129) ale poeziei la un nivel ridicat. Scriitor de formație clasică, dar atras de poezia romantică, Heliade nu va abandona însă clasicismul, traducând în continuare operele clasicilor, cu scopul clar de a facilita dezvoltarea poeziei în literatura noastră română și, totodată, pentru a le asigura succesorilor lui bazele unei culturi propice scrierii.

În ceea ce privește poezia romantică, aceasta e grupată în două faze: prima - de inspirație lamartiniană, importantă pentru modernizarea liricii românești, iar a doua - de inspirație hugoliană, care reprezintă lupta pentru ideal. Aceste tipare nu au însemnat altceva decât un punct de plecare în stabilirea unor teoretizări care, mai târziu, vor sta la baza culturii române în întregul său proces de dezvoltare.

Romantismul românesc şi cel european au trăsături comune: subiectivitatea trăirilor, aspiraţia spre absolut, exaltarea eului, cu mențiunea că celui național i se poate adăuga patriotismul. Astfel, aceste caracteristici se regăsesc cu ușurință și în creația poetică a lui Heliade.

Cu toate că personalitatea culturală a lui Heliade cunoștea valențe multiple, el dorea să fie în primul rând poet, acest lucru datorându-se educației pe care o avea, dar și modelelor impuse sau descoperite chiar de el însuși. În primă fază, el a optat pentru lirismul romantic, mai ales pentru ce însemna acest curent ca manifestare poetică. Această abordare survine din mai multe cauze. În primul rând, este vorba de factorul temperamental, Heliade fiind un romantic, fără îndoială: „Tumultoasa viață interioară, vizionarismul, privirea antitetică a lumii, tentația timpurie a angajării în bătăliile vieții, curiozitatea mereu vie în fața misterelor existenței individuale și universale l-au orientat în mod natural în această direcție" (Țugui, 1974, p. 130). În al doilea rând, prima jumătate a secolului al XIX-lea era epoca în care romantismul triumfa. Aceste două

aspecte au coincis și l-au transformat pe Heliade într-un promotor al curentului romantic, privit „ca o cale a viitorului” (Țugui, 1974, p. 130).

Heliade aprecia poezia ca artă și credea cu tărie în caracterul ei modelator, iar simțul poetic și cel critic se împletesc cu imaginația. De altfel, imaginația este o caracteristică definitorie a unui scriitor, iar Heliade dispunea de o imaginație bogată. „O imaginație specială însă, nuanțată de anumite predispoziții ale lui și de ceea ce primise de la diferite înruriri. Resurse deosebite nu avea spiritul său, avântări îndrăznețe, cu străbateri largi nu vedem la dânsul, dar neastâmpărul gândurilor lui îl făcea să treagă mai departe de ce-i opria privirea uneori și, plecând de la vreo impresie, legând de ea altele, înflorind câte un amănunt, ajungea să dea scrisului său formă atrăgătoare, să atenueze ce altfel ar fi fost prea prosaic” (Densusianu, 1929, p. 158).

Conform mărturisirilor proprii, Heliade a început să scrie încă din anul 1821, dar poezia heliadistă a debutat odată cu publicarea volumului *Meditații poetice dintr-ale lui A. de Lamartine. Traduse şi alăturate cu alte bucăți originale din D. I. Eliad*, în anul 1830, iar ulterior, în anul 1836, toate scrierile sale au fost reunite în volumul *Culegeri din scrierile lui I. Eliad de proze şi de poezie*. Cele două volume conțin o notă pregnantă a liricii lamartiniene, mai ales din punct de vedere al structurii și al ideilor, însă nu se ridică la același nivel al modelului de la care pornește în demersul său.

Ca specii romantice, Heliade a abordat meditația, „dar meditația romantică pre-eminesciană își caută drumul între reflexivitatea abstractă și faptul de viață nesemnificativ, insuficient prelucrat din punct de vedere artistic” (Țugui, 1974, p. 144). Cele mai importante scrieri în acest sens sunt poeziile *Serafimul şi Heruvimul* și *Visul*.

Sub forma unei meditații pe tema condiției umane, poezia *Serafimul şi Heruvimul* prezintă, de fapt, existența aflată sub semnul dualității divinității. Prin această meditație, Heliade se plasează în lirica modernă. Serafimul este „o chintesență a fericirii senine” (Țugui, 1974, p. 144), in timp ce heruvimul provoacă teamă, arătând faptul că Dumnezeu nu iartă păcatul originar. Se conturează un cadru al Edenului terestru, „în care omul regăsește izvoarele de început ale fericirii sale” (Țugui, 1974, p. 145):

Şi-n somnu-mi, şi aievea ființa-ți mă-nsoțește;
Chipu-ți mi-e față-oriunde, în preajma mea el zboară
Din soare se repede, din lună strălucește,
După pământ se nalță, din ceruri se coboară.

Pe la fântâni m-așteaptă, cu unda se răsfrânge,
Cu frunza îmi șoptește, cu zefirul suspină,
Cu valea îmi răspunde, cu patima mea plânge,
Cu dealul se înalță, cu câmpul se alină.

Visul, una din cele mai comentate scrieri ale autorului, apare ca o continuare a poemului anterior, iar motivul principal din poezie este viața percepută ca vis. Este cunoscut faptul că romanticii folosesc în scrierile lor imagini onirice. Poezia este „o autobiografie turnată într-o temă de largă circulație” (Anghelescu, 1986, p. 91), iar D. Popovici consideră că prin aceasta, Heliade devine un inițiator al poeziei filozofice, deoarece se prezintă viața omului în general, dar prin raportare la cunoașterea propriei vieți, în primul rând. Totodată, în aceste poezii, zvâcnirea romantică a individualității este atenuată de sentimentul datoriei față de țară și popor. În plus, alegoriile ascund avataruri ale biografiei, acestea fiind prezentate sub forma unor vise cu scopul de a distruge demonii interiori, dar și eul individual și egoist, care trebuia să lase loc manifestării

idealului național. Cu alte cuvinte, este vorba de o detașare de interesul individual pentru a se pune în slujba țării și a poporului, construind astfel cetatea viitorului.

O altă temă romatică românească este cea patriotică, un exemplu în acest sens fiind *O noapte pe ruinele Târgovişte*i, care repune în valoare tradiția istorică. Această meditație conține motivul ruinelor, atât de întâlnit la scriitorii romatici pașoptiști. Mai mult, aceasta descoperă puterea exemplară a istoriei și valorifică tema, care de altfel era specifică unei etape timpurii a romantismului european. Cadrul temporal al meditației este nocturn, descris sub formă de pastel, accentul deplasându-se apoi către meditația interioară, „în cea mai autentică notă romantică" (Țugui, 1974, p. 153). Poetul face apel la introspecție, reliefând zbuciumul interior:

Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,
Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc;
Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie,
Se scaldă în lumina eterului ceresc.

Partea mediană a poeziei este construită prin evocări, Târgoviște devenind o adunare a tuturor eroilor neamului:

Aci îmi stau de față eroii Rumâniei
Din Câmpulung, din Argeș, din Iaș, din București,
De la Traian și Negru, martiri ai vitejiei,
Până la împilarea trufiei strămoșești.

Aici, această meditație pe tema ruinelor este, de fapt, o combinație între elegie și poemul patriotic, deschizându-se o poartă spre viitor. De aici derivă credința poetului în puterea vizionară și creatoare a poeziei, o caracteristică a curentului romantic.

Capodopera lui Ion Heliade Rădulescu este însă balada *Zburătorul*, care a apărut în *Curierul Românesc*, în anul 1844. Balada valorifică mitul folcloric al zburătorului, care a fost amintit în literatura română și de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*. Zburătorul lui Heliade este un motiv premergător liricii abordate de Mihai Eminescu sau George Coșbuc, în literatura română, iar în același timp, se apropie de zburătorul lui Victor Hugo, în literatura universală. Creația lui Heliade este un monolog alcătuit din trei părți (partea I și a III-a ca baladă, iar partea a II-a ca pastel). Segmentul al II-lea înfățișează pastelul înnoptării, o temă frecventă la romantici. În plus, pastelul reprezintă o combinare a lamartinismului cu eresurile populare. Motivul visului este prezent și aici, de fapt este vorba de proiectarea realității în vis: *Atunci inima-mi bate și sar ca din visare*; scena folclorică previzualizează cosmosul eminescian:

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veșmântul său cel negru, de stele semănat,
Destins cuprinde lumea, ce-n brațele somniei
Visează câte-aievea deșteaptă n-a visat.

Tăcere este totul și nemișcare plină:
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină,
Și apele dorm duse, și morile au stat.

Motivul visului apare din nou, exact așa cum s-a întamplat la începutul poeziei.

Tema baladei este exclusiv romantică, prin „jocul nehotărât al sentimentelor, stările incerte de spirit, invazia fabuloasă a erosului în sufletul candid al fetei" (Anghelescu, 1986, p. 172).

Având în vedere considerentele exprimate mai sus, Heliade se înscrie în romantism într-un mod persuasiv, devenind un „romantic român, și anume unul ce și-a asumat mari responsabilități în cultura vremii sale" (Țugui, 1984, p. 81). Heliade rămâne o figură emblematică a romantismului pașoptist, iar ideile sale moderne s-au dovedit a fi triumfătoare. Prin temele abordate (istoria, trecutul glorios, ruinele, folclorul, natura, iubirea), prin speciile cultivate, dar și prin categoriile estetice utilizate, poezia romantică a lui Heliade este interesantă, ajungând să aibă rolul de a iniția generațiile viitoare de scriitori: „Din tot acest imens material insuficient prelucrat și sedimentat, poezia românească va alege, în etapele următoare, elemente de temelie ale edificiului ei, abandonând uitării balastul" (Țugui, 1984, p. 176).

„Romanticul este un om pentru care visul există, atât ca mod de cunoaştere a vieţii psihice, cât şi ca izvor de poezie. În această mare familie romantică se pot aşeza scriitori din toate secolele. Romantismul, departe de a fi un curent literar trecător, este dimpotrivă un mod permanent de viaţă sufletească, capabil mereu de înnoire creatoare, atât în ce priveşte explorarea mişcărilor sufletului, cât şi în ce priveşte expresia" (Philippide, 1966, p. 117).

Bibliografie

Anghelescu, 1986 − Anghelescu, Mircea, *Ion Heliade Rădulescu: O biografie a omului şi a operei*, București, Editura Minerva.

Densusianu, 1929 – Densusianu, Ovid, *Literatura română modernă, volumul al II-lea: Poesia în spirit vechi și cea de tranziție – Cel dintâi poet modern: V. Cârlova, Curentul larg de afirmare a literaturei nouă: I. Heliade Rădulescu, București*, Editura Universală.

Heliade Rădulescu, 1939 – Heliade Rădulescu, Ion, *Opere, Tomul I*, București, Editura pentru literatură și artă.

Heliade Rădulescu, 1969 − Heliade Rădulescu, Ion, *Scrieri alese*, București, Editura Tineretului.

Manolescu, 2008 – Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45.

Philippide, 1966 − Philippide, Al., *Studii de literatură universală*, București, Editura Tineretului.

Popovici, 1972 – Popovici, Dimitrie, *Romantismul românesc*, Bucureşti, Editura Albatros.

Rosetti, Gheție, 1969 – *Studii de istoria limbii române literare-secolul XIX, studiu de Al. Rosetti și Ion Gheție*, București, Editura pentru literatură.

Țugui, 1984 − Țugui, Grigore, *Ion Heliade Rădulescu. Îndrumătorul cultural și scriitorul*, București, Editura Minerva.

Vianu, 1981 − Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva.

HUMOUR AND THE AVANT-GARDE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Elena Belciu
PhD Student, "George Enescu" Arts University, Iași

Abstract: The paper is part of a larger research project tracing the use of humour in 20th century drama, particularly in the western dramatic canon, as defined by Harold Bloom. We focus here on the use of humor in the avant-garde, particularly in Dadaism, Futurism and Surrealism, identifying the particularity of comic use and humour for each of them, as well as their intersections within the larger cultural movement that is the avant-garde.

Keywords: humour, avant-garde, Dadaism, Futurism, Surrealism

Din start merită să notăm că nu există *avangardă*, ci mai degrabă *avangarde,* fiecare mișcare construind în jurul propriului *ism* o adevărată mistică teoretică militantă, nu de puține ori practic neimplementabilă sau pusă în practică în doar câteva cazuri individuale, de multe ori irepetabile. Adrian Marino descrie avangarda ca „heterogenă, pulverizată, adesea haotică, [sfidând] prin însăși natura sa, descrierea, clasificarea, definiția precisă" și continuă retoric cu o întrebare despre posibilul număr al acestor mișcări, afirmând că „trec, în orice caz, de patruzeci de *isme* și seria continuă"[1].

Realizările realismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea au continuat să rezoneze de-a lungul secolului XX, însă cele mai influente inovații ale începutului de secol au venit din mișcările avangardei. La fel cum s-a întâmplat cu artele vizuale, care au explodat într-un „haos" de experiment și revoltă, generând numeroase stiluri și *isme*, teatrul a căutat la rândul său o varietate de surse pentru a exprima contradicțiile noii epoci – tehnologia, simbolismul, nihilismul, psihanaliza freudiană și, desigur, șocul marelui război ce a lăsat în urmă deziluzie și înstrăinare. Rezultatul acestui eclectism a fost adesea anarhic și antrenant: regizorii și scenografii au devenit deodată la fel de influenți ca dramaturgii –, noii patriarhi ai teatrului. Aceste experimente au stabilit tonul și au lărgit „vocabularul" dramatic pentru toate inovațiile care au urmat.

Teatrul de avangardă sau teatrul experimental, început la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca o respingere a modurilor așa-zis clasice de scriere și producție dramatică, a trecut prin vârstele sale de-a lungul secolului XX, îmbrățișând militantismul, radicalismul și revolta, chiar acea „formă de insurecție totală" despre care vorbește Adrian Marino, forme pe care, desigur, timpul fie le-a eliminat ca fiind nefezabile, fie le-a absorbit *de facto* în practica teatrală curentă, „canonizându-le". Rămâne așadar teatru experimental sau de avangardă acel teatru care respinge convențiile și reinventează raportările tradiționale la spațiu, mișcare, corp, atmosferă, limbaj, spectatori, pentru a prezenta o nouă „atitudine de viață, un mod de a concepe și a trăi existența, aproape o *Weltanschauung*"[2], cu scopul de a revitaliza o relație atrofiată cu publicul.

Revolta avangardistă putea fi deja intuită de la sfârșitul secolului al XIX-lea, uneori chiar în lucrările unor dramaturgi realiști, precum Ibsen, ale cărui piese de final „alunecă" tot mai mult

[1] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 177.
[2] Idem, p. 179.

spre Simbolism (*Constructorul Solness*, *Când noi, morți, înviem*) sau Strindberg, considerat deopotrivă unul dintre părinții expresionismului în virtutea operelor sale de final (*Un joc de vis*, *Sonata fantomelor*). În Franța, *Ubu roi*, jucată în 1896, produsese un adevărat scandal, însă utilizarea anarhică a tehnicilor de păpuși, măști, pancarte și decoruri stilizate, aveau toate să fie reluate ani mai târziu, în teatrul francez de avangardă.

Dar înainte de a intra în specificitatea acestor reacții ale avangardei sau, mai bine zis, ale avangarde*lor*, merită să observăm că acestea nu apar neapărat ca o revoltă împotriva unui alt curent, așa cum am fi tentați să credem. Mario de Micheli, în studiul său asupra avangardei artistice a secolului XX, consideră că reacția împotriva realismului și naturalismului este mai degrabă un *efect* decât o *cauză* a avangardei, reacția în sine fiind în fond împotriva unei percepute *unități culturale și spirituale* a întregului secol al XIX-lea, centrate cu toate dimensiunile sale (filosofie, politică, artă, literatură), în momentul unitar al revoluțiilor de la 1848, victoria burgheziei și nașterea națiunilor moderne. Această percepută *unitate*, însă, s-a dovedit a fi fragilă și permeabilă la polemică și revoltă, generând fracturi în rândul intelectualilor, gânditorilor, artiștilor, lăsând loc emergenței avangardelor. În fond, așa cum afirma Hegel în *Prelegeri despre estetică*, „artistul aparţine timpului său, trăieşte din moravurile şi obiceiurile acestui timp, îi împărtăşeşte concepţiile şi reprezentările (...) Poetul creează pentru public şi în primul rând pentru poporul şi epoca sa, care au dreptul de a cere ca opera de artă să fie pe înţelesul poporului lui şi aproape de el”[3].

În ceea ce privește comicul și relația sa cu avangardele la începutul secolului XX –, futurismul, dadaismul, suprarealismul, expresionismul –, acestea deja începuseră profesarea unor arte în care întâmplarea, brutalitatea, violența, ilogicul, absurdul erau considerate valori și deveniseră recurente. „Să ne dăm drept hrană Necunoscutului, nu din disperare, ci doar pentru a umple fântânile Absurdului”[4] pentru că „arta, în fapt nu poate fi decât violență, cruzime și injustiție!!”[5] sunt doar câteva din strigătele futuriste ale lui Marinetti. De cealaltă parte a spectrului ideologic, dar în același spirit avangardist, strigătul dadaist al lui Tzara este la fel de imperativ: „Omul trebuie să țipe. E de împlinit o mare lucrare negativă, destructivă. Plenitudinea individului se afirmă ca urmare a unei stări de nebunie (...) Fără scop și fără proiecte, fără organizare: nebunia de neîmblânzit, descompunerea.”[6]

Fără îndoială, sensul acestor manifeste era unul inerent serios, însă maniera de exprimare are cel puțin două dimensiuni comice – una intenționat subversivă, ca atac împotriva unei ordini existente și una involuntară, rezultată din percepția post-istorică, în contextul mai larg a ceea ce erau aceste avangarde la momentul respectiv, cochetăriile lor ideologice și ce s-a întâmplat cu ele în pragul celui de-al Doilea Război Mondial.

Așa cum observa Renato Poggioli, avangarda are o relație destul de abrazivă cu comicul, într-un spectru ce include mai degrabă „ironia; grotescul; umorul negru; ceea ce André Breton numea *fierea neagră*; *spleen*-ul la Baudelaire; jocurile de cuvinte; versurile non-sens; parodia; caricatura; pastișa; *la fumisterie* (mistificarea); și ideea de bufon”[7]. André Breton avea să publice o întreagă antologie de umor negru, în primul an al celui de-al Doilea Război Mondial, provocând

[3] Hegel, *Prelegeri de estetică*, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, pp. 15-16.
[4] F.T. Marinetti, *Fundarea și manifestul futurismului*, apud Mario de Micheli, *op.cit.*, pp. 328-329.
[5] Idem, p. 332.
[6] Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, apud Mario de Micheli, *op.cit*, p. 271.
[7] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968, pp. 140-143 (traducerea noastră).

revolta Regimului de la Vichy și interzicerea imediată a cărții. *Anthologie de l'humour noir* (1940) practic introduce pentru prima oară sintagma *umor negru* în vocabularul artistic, iar Breton are grijă să definească acest nou tip de umor ca fiind macabru, ironic, absurd, inamicul de moarte al sentimentalismului și o revoltă superioară a minții, așa cum anunța în prefața celei de-a doua ediții, de după război, o marcă a unei epocii.

Relația dintre avangardă și comic, deși contraintuitivă, dacă luăm în considerare obiectivele principale ale avangardei – revolta, fronda –, într-o analiză mai atentă, lărgește perspectiva de înțelegere a fenomenului din jurul acestor mișcări. Avangarda folosește mecanismele comicului pentru a spune ceva *despre* ridicolul realității, în același timp devenind ea însăși comică din perspectiva percepției *în* realitate. În special în manifeste, tonul serios, militant, are în el rădăcinile comicului. Observăm că umorul în avangardă este mai degrabă unul subversiv, iar acest ton subversiv este o practică de natură estetică și deopotrivă critică, în care artistul caută să submineze, să corupă, să satirizeze, să parodieze, să amenințe, să destabilizeze, să provoace normele, standardele, instituțiile, *status quo*-ul, starea de fapt.

Comicul sintetic și Futurismul. Avangarda, prin excelență înseamnă îndrăzneală, agresiune, curaj, frumusețea luptei, și nici una din formele sale, nu le proclamă mai provocator decât futurismul. Teatrul futurist se naște din două tipuri de sensibilitate: pe de o parte pasiunea frenetică pentru ceea ce este real, rapid, elegant, complicat, cinic, musculos, fugitiv și, pe de altă parte, definiția modern-cerebrală a artei, conform căreia nici o logică, nici o tradiție, nici o estetică, nici o tehnică nu pot fi impuse talentului natural al artistului, care trebuie să fie preocupat doar de crearea unor expresii sintetice ale energiei sale cerebrale, cu o valoare absolută tocmai prin prin completa lor noutate. Teatrul futurist cere explicit abolirea formelor consacrate – farsa, vodevilul, schița, comedia, drama, tragedia – și înlocuirea lor cu manifestări neîncorsetate de formă, precum: replicile libere, simultaneitatea, poemele scurte, jucate, senzațiile dramatizate, dialogurile comice, actele negative, replicile repetate în ecou, discuțiile extra-logice, deformările sintetice, infuziile științifice, care să curețe aerul stătut al teatrului paseist.

Temele teatrului futurist sunt axate pe relația dintre om și mașină, proprie apogeului epocii industriale, marile idei revoluționare care animă mulțimile, noile curente intelectuale și descoperirile științifice ale unui secol nou, tânăr, plin de fervoare, asemenea spiritului acestor tineri futuriști. „Noi vrem ca arta dramatică să înceteze a mai fi ceea ce este astăzi: un nenorocit produs industrial supus negoțului de distracții și plăceri citadine (...) De aceea îi învățăm pe autori disprețul publicului și în special al publicului de premieră, a cărui psihologie sintetizată, iat-o: rivalitate de pălării și toalete feminine, vanitatea unui loc scump transformându-se în orgoliu intelectual.”[8] Cu agresivitatea caracteristică avangardei, dar în același timp cu umor, futurismul repudiază publicul, pe care îl condamnă de neimplicare în arta pe care pretinde că o consumă, reducându-l la o meschină „rivalitate de pălării”. Cu aceeași fervoare este condamnat și succesul imediat, considerat a fi apanajul banalității și al operelor mediocre, cerându-le creatorilor futuriști să caute voluptatea în a fi fluierați.

Comicul este o trăsătură importantă a esteticii futuriste, în ceea ce privește conținutul și stilul expresiei sale literare și artistice. Umorul, jocul și satira sunt reprezentate în dramaturgia futuristă, în aceeași măsură în care apar în manifeste. Un exemplu în acest sens ar fi teatrul sintetic futurist (*sintesi*), al cărui manifest apare în 1915, un teatru foarte scurt, centrat pe un umor

[8] F.T. Marinetti, *Teatrul sintetic*, apud M. Tonitza-Iordache, G. Banu, *Arta teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975, pp. 267-268.

al non-sensului, pe subversiunea tradiției dramatice, parodie, ironie, abolirea sintaxei, onomatopee, păstrând totodată tematica și intenția futuristă exprimate în manifeste.

Exemplificăm cu una din piesele sintetice ale lui F.T. Marinetti, *Antineutralită*[9], cu 5 personaje și 7 replici. Trei tineri ușor efeminați fumează tutun egiptean într-un salon elegant (descris cu minuțiozitate în didascalii) și fac conversație măruntă, jumătate în italiană, jumătate în franceză. Brusc în salon intră doi boxeri (deopotrivă descriși cu atenție în didascalii). Unul dintre tineri exclamă („cu surprindere și dezgust"): *Quelle horreur!*.

I Tre (con sorpresa e disgusto). — Quelle horreur!

1° Boxeur. — Qui? (Aici ?)

2° Boxeur. — Sì, qui... Perchè no? (Da, aici… De ce nu?)

Cei doi boxeri încep un meci de box în salon, în vreme ce tinerii se retrag speriați în trei colțuri diferite „ca niște pisici de angora în mijlocul unei invazii de buldogi" („*come tre gattine d'angora a un'invasione di bulldogs"*). Primul boxer îl face *knock out* pe al doilea, apoi îi dă mâna și înțelegându-se tacit din priviri, fac turul salonului și îi scuipă pe rând pe cei trei tineri, cu dispreț. Cortina.

Esența comicului stă în juxtapunerea succintă a celor două paradigme masculine – tinerii efeminați, *dandy*, cu pretenții „franțuzite", văzuți ca degenerare a masculinității, pe de o parte, și cei doi boxeri, imagine a bărbatului primordial, puternic, sportiv, curajos, angajat, care își asumă misiunea sa tribal-elementră, de eliminare a verigilor slabe. Această „eliminare" însă, în cel mai pur spirit comic, nu se face prin violență sau agresivitate, ci prin demonstrație de forță și umilire. Cei trei tineri nu sunt demni de luptă, iar singurul lucru pe care îl merită este un scuipat între ochi. Retrospectiv, ne putem gândi, desigur, la felul în care această paradigmă masculină, propusă de Marinetti în cheie comică, în 1912, s-a cristalizat în ideal național sub regimurile fasciste și naziste de mai târziu, și înțelegem de ce paradigma avea nevoie de camuflajul comic.

Teatrul futurist destructurează piesa dramatică din temelii, anulându-i dimensiunile „clasice" elementare – textul, relația dintre personaje, firul narativ, ajungând la o sinteză absolută, amintind parcă de esențializarea haikuului japonez.

Piesa *Detonazione*[10], de Francesco Cangiullo este un alt exemplu „clasic" de teatru sintetic futurist, fiind atât de „sintetică" încât o putem reda în integralitate:

„DETONAZIONE
SINTESI DI TUTTO IL TEATRO MODERNO
Personaggi:
UN PROIETTILE
Via di notte, fredda, deserta.
Un minuto di silenzio. — Una revolverata.
TELA"

„DETONAREA
Sinteza întregului teatru modern
PERSONAJUL
GLONȚUL
Pe un drum, noaptea, rece, pustiu.
Un minut de tăcere – un foc de armă.

[9] Toate citatele sunt redate în original și în traducerea noastră din volumul *Teatro futurista sintetico*, Casa Editrice Ghelfi Costantino, Piacenza, 1921, Project Gutenberg Ebook #50697, p. 32.
[10] Idem, p. 122.

CORTINA”

În același spirit violent-comic, toate piesele futurist sintetice caută în câteva cuvinte și minime, dar detaliate didascalii, să surprindă esența, sinteza unor emoții și idei pure, „detonând” convenția textului, continuitatea, dezvoltarea dramatică, pe care le înlocuiesc cu sunete șocante sau evenimente frapante, cu o formă de agresivitate, care să-i „zboare” publicului pălăria. Putem intui în modul de utilizare al didascaliilor fermentul care va genera fascinantul univers beckettian descris până la detaliu, alcătuit ca un puzzle al obiectelor proprii fiecărui personaj. „Dinamitarea” textului dramatic își are una dintre rădăcini în poetica exprimată de Marinetti, prin intermediul căreia putem înțelege modul în care teatrul futurist accentuează imaginarul *vizual* și *acustic* al reprezentațiilor dramatice.

Imaginarul acustic în teatrul futurist nu este doar un procedeu care vine să înlocuiască textul, ci are menirea de a reda zgomotul noilor comunități urbane industrializate – sunetul, pentru prima oară, nu mai aparține doar omului sau naturii, ci este perceput și redat ca formă de exprimare a mașinii, ca un limbaj al constructelor industriale, cu care omul futurist conviețuiește și „comunică”. Acest limbaj mecanic se alătură textului dramatic pe scena futuristă, dominată de o arhitectură electro-mecanică, vitalizată de lumini colorate, în contrast cu stilul de montare tradițional.

Luminile în teatrul futurist sunt și ele foarte importante, nu atât ca mijloace tehnice ale reprezentării scenice, ci ca simbol al cuceririi luminii naturale de către om (*Tuons le Clair de Lune!* era chiar titlul unuia dintre manifestele futuriste ale lui Marinetti, datat 1909). Noua epocă a viitorului repudiază lumina romantic-visătoare a *dandy*-lor romantici și se înclină în fața „divinei” lumini electrice.

Un alt text sintetic al aceluiași Francesco Cangiullo, de această dată la limita futurismului cu nihilismul, prezentat în 1919 și intitulat *Luci* (*Lumini*), este descris de David Ohana în volumul *The Futurist Syndrome*[11], cu detalii despre transpunerea sa scenică. Spectacolul începe în heblu, cu actorii împrăștiați printre spectatori. Pe rând, fiecare strigă „Lumina!!!”, lor alăturându-li-se și spectatori din public, cu aceeași strigare, neștiind că actorii se află deja printre ei și că totul face parte din spectacol. În momentul în care atmosfera ajunge la un maxim de agitație, angoasă și frustrare, se aprind luminile pe o scenă complet goală, după care, cade cortina. *Fin.* Acest spectacol provocator este centrat în relația actorilor cu spectatorii, a maselor cu spectacolul, a artei cu viața. Plasând publicul în mijlocul acțiunii, aducându-l la paroxism și furie, forțându-l să strige „Lumina!!!”, „Lumina!!!”, „Lumina!!!”, o lumină fără îndoială metafizică, nu doar electrică, piesa redă esența idealului futurist – acea stare de spirit (aici generată din angoasa și frica de întuneric) care permite omului creația pură. Piesa este fără îndoială cea mai sintetică dintre toate experimentele dramatice futuriste, având un „text dramatic” alcătuit dintr-un singur cuvânt – „Lumina!”, iar prezentarea scenică fiind de fapt mutată în sală, actorii confundându-se cu publicul, un spectacol mai aproape de *happening* decât de teatru.

Teatrul futurist, modern prin excelență, atât în inovația estetică, dar și în înțelegerea noilor posibilități disponibile de diseminare a ideilor, de propagandă, de acces la mase, într-o epocă a comunicării ce abia începea, abandonează instituțiile culturale tradiționale – muzee, biblioteci, academii, teatre și opere, considerate a aparține elitelor sociale de care se delimita – și scot teatrul în stradă, comunică prin manifest, radio, cinema, întâlniri politice și serate teatrale în spații neconvenționale, pline de provocare, violență, agresiune, tensiune. Iată cum descrie același dramaturg futurist, Francesco Cangiullo, una dintre aceste tipice serate ale mișcării, la Florența,

[11] Ohana, David, *The Futurist Syndrome*, Sussex Academic Press, 2010.

în anul 1914: „Valurile de cartofi, portocale și feniculi deveniseră infernale, iar Marinetti inventa tot felul de butade, să le contracareze. «Mă simt ca o glorioasă navă italiană de război în Dardanele, dar turcii atacă vertiginos». Fix atunci, un cartof îl nimerește taman în ochi și Carrà țipă: «Aruncați cu idei, tâmpiților, nu cu cartofi!!». Mulțimea se mai calmează puțin, dar când Marinetti ajunge la versul lui Palazzeschi, «O, ce minunat să pieri cu mugurele florii roșii plesnindu-ți la tâmplă», din public cineva se ridică și-i oferă un revolver: «Ia de-aici, na, împușcă-te!!», la care Marinetti enervat, cu un ochi beteag, îi răspunde «Dacă eu am nevoie de un o bilă de plumb, tu ai nevoie de o bilă de căcat!»”[12]. Desigur, comicul situației este mai degrabă involuntar, dar perfect autentic, mai ales dacă te gândești la publicul venit la serată cu legume îndesate prin paltoane.

În aceeași măsură în care teatrul futurist destructurează fibra textuală și urzeala „clasică” a piesei „bine construite”, în același mod acționează și asupra relației cu publicul, pe care nu îl lasă nici o clipă să se piardă într-o zonă de confort sau complezență, anunțând experimentele pirandelliene sau brechtiene de mai târziu.

În acest sens, ne putem imagina atmosfera specifică timpului prin intermediul unei povești anecdotice a vremii, pe care o redă David Ohana în *The Futurist Syndrome*. Un tânăr soldat demobilizat participase la una dintre aceste serate futuriste, în care actorii erau împrăștiați în public, anulând distincția dintre spectatori și artiști. Acel tânăr, fără îndoială, trebuie să fi fost foarte impresionat de noul teatru italian futurist, provocator, violent, cu o înțelegere superioară a manierei de infiltrare și angajare a publicului, pentru că „numele tânărului soldat era Benito Mussolini”[13].

Futurismul, deși în esență își conține grăuntele propriei distrugeri, în mod curios este singura dintre formele avangardei care și-a găsit o cale de renaștere în a doua jumătate a secolului XX, și chiar în etosul contemporan, în care mașina, aparatul, utilajul, robotul, calculatorul – într-un cuvânt, *machina* – sunt „corpurile” noului centru al civilizației în cel de-al treilea val toefflerian – informația. În 2014, comedia SF, *The Singularity*[14], de Crystal Jackson, a avut premiera în Statele Unite – un spectacol despre umanitate, maternitate și viitorul omenirii într-o lume deja dominată de computere și AI (inteligență artificială).

Comicul destructurat și Dadaismul. Născută la Zurich, în 1916, mișcarea Dada sau dadaismul marchează începutul artei conceptuale în secolul XX, păstrând spiritul de frondă și revoltă specific avangardelor. Această atitudine de confruntare premeditată a așteptărilor rațional-convenționale ale publicului cu produse artistice satirico-ilogice este apărată în polemicul *Manifest Dada 1918*, în care Tristan Tzara afirmă inutilitatea Dada ca instrument pentru adevăr sau o nouă cale. Dada are propria negație clădită în ea însăși, conștient, asumat, manifest, încă de la început: „Dada e mort. Dada e idiot. Trăiască Dada.”[15] și „Suntem umani și adevărați din amuzament, suntem impulsivi și vibranți pentru a crucifica plictiseala. (...) Eu scriu un manifest și

[12] Francesco Cangiullo, apud. David Ohana, *op.cit.*, p. 60. (traducerea noastră)
[13] David Ohana, *op.cit.*, p. 58. (traducerea noastră)
[14] *The Singularity* face referire la unul dintre cele mai controversate concepte în știința contemporană – *singularitatea tehnologică*, un eveniment ipotetic în care computerul, mai precis inteligența artificială, va ajunge la nivelul în care se poate upgrada singură și multiplica singură, independent de intervenția umană. De la acest punct încolo, denumit simplu, *Singularitatea*, istoria nu mai poat fi prezisă, suprainteligența computerului depășind exponențial cu mii-milioane de ani inteligența și cunoașterea umană. Implicațiile epistemologice ale Singularității au dus deja, în secolul al XXI-lea, la emergența roboeticii ca ramură a filosofiei.
[15] Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, apud Mario de Micheli, *op.cit.*, p. 279.

nu doresc nimic și cu toate acestea spun anumite lucruri și sunt din principiu împotriva manifestelor, cum, de altfel, sunt împotriva principiilor."[16]

Într-un articol publicat în *Vanity Fair*, în 1922, despre piesa sa, *Le Cœur à gaz* (*Inima în gaz*), Tristan Tzara redă atmosfera de fervoare și agitație din jurul esteticii dadaiste, mai precis, primul scandal iscat în timpul premierei spectacolului, între facțiunea dadaistă condusă de el și aripa dizidentă condusă de André Breton și Francis Picabia, ce aveau să inițieze ulterior mișcarea suprarealistă. *Le Cœur à gaz* a și fost, de fapt, cântecul de lebădă al mișcării dadaiste, Tristan Tzara însuși părăsind mișcarea și alăturându-se suprarealiștilor în 1929, renunțând la tonul satiric și continuând cu explorarea unor teme de profunzime despre condiția umană. Întrucât punctele de vedere exprimate pot ajuta cititorul să își formeze o imagine clară asupra viziunii dadaiste și a atmosferei comice specifice, redăm un fragment din acest articol: „În luna mai, manifestația de la *Théâtre de l'Ouvre*, o inițiativă curajoasă pusă în scenă de Lugné-Poe, a demonstrat vitalitatea Dada și forța ei. S-au adunat nu mai puțin de douăsprezece mii de oameni. Erau trei spectatori pe un scaun, absolut sufocant. Persoanele mai entuziaste din public au adus cu ele și instrumente cu care să ne bruieze. Din balcoane, inamicii noștri aruncau cópii ale manifestului anti-Dada, intitulat *Non*, în care eram făcuți nebuni. Toate la un loc au dus la un scandal de proporții inimaginabile. Soupault a proclamat: «Sunteți toți niște idioți! Sunteți vrednici de a fi președinți ai mișcării Dada!» Breton, cu vocea sa impresionantă, citea, pe scena învăluită într-o lumină misterioasă, un manifest deloc amabil cu publicul. (...) Cortina s-a ridicat: doi oameni, unul dintre ei cu o scrisoare în mână, au apărut din părțile opuse ale scenei, întâlnindu-se în mijloc. A avut loc următorul dialog: «Poșta e exact în partea opusă.» / «Ce-ai cu mine, domnule?» / «Mă scuzați, am văzut că aveți o scrisoare în mână și credeam că...» / «Nu e ceea ce crezi, e ceea ce știi!». După care, fiecare a luat-o pe drumul lui și cortina a căzut. Au mai fost șase astfel de scene, foarte diferite una de alta, în care amestecul de umanism, idioțenie și elemente surpriză contrastau, într-o manieră ciudată, cu brutalitatea altor scene. Pentru această ocazie am inventat o mașină diabolică, compusă dintr-un claxon și trei ecouri succesive, cu scopul de a fixa în mintea spectatorului propozițiile care descriau principii Dada. Cele mai de succes au fost: «Dada e împotriva nivelului ridicat de trai» și «Dada e un microb virgin»".[17]

Piesa dadaistă a lui Tristan Tzara, *Le Cœur à gaz* prezintă un dialog absurd în trei acte și șase personaje întruchipând părți ale anatomiei feței, toate jucate la premiera din 1921 de membri ai mișcării dadaiste: Ochiul (Louis Aragon), Gura (Georges Ribemont-Dessaignes), Nasul (Théodore Fraenkel), Urechea (Philippe Soupault), Gâtul (Benjamin Peret) și Sprânceana (Tristan Tzara însuși). Producția a fost primită cu derâdere, parte din public părăsind sala în timpul reprezentației, însă, așa cum scrie Tzara în scurtele didascalii ale piesei, aceasta are un scenariu ușor, lipsit de orice inovație tehnică, menit să satisfacă gustul industriașilor imbecili care cred în existența geniilor – *„la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes"*[18]. Din punct de vedere comic, piesa și-a „așternut" deja atmosfera și a dat tonul pentru farsă. Replicile sunt scurte, adesea nelegate între ele, construite strict la nivelul limbajului, cu metafore, proverbe, rezonanțe fonetice, repetiții folosite obsesiv, nu lipsite de efect comic. Însă lipsa oricărei situații sau acțiuni concrete lasă dialogul neancorat și greu de urmărit, inducându-i spectatorului o firească stare de

[16] Idem, p. 265.
[17] *Amintiri despre Dada. Un text de Tristan Tzara din Vanity Fair, iulie 1922*, articol de Marius Cosmeanu, publicat în România Liberă, 01 iunie 2015, http://www.romanialibera.ro/aldine/indigo/amintiri-despre-dada--un-text-de-tristan-tzara-din-vanity-fair--iulie-1922-380421 (accesat 01.05.2016)
[18] Tristan Tzara, *Oeuvres complètes, I (1912-1924)*, Henri Béhar (ed.), Editura Flammarion, Paris, 1975, p. 154.

anxietate. Singura „acțiune" memorabilă este metamorfoza Urechii într-un cal de curse numit Clitemnestra.

Cu dramaturgia sa fragmentată, Tzara oferă în *Le Cœur à gaz* o reprezentare a unui moment istoric, cultural și artistic generat de imaginarul Primului Război Mondial, reconstruind estetic corpul uman fragmentat (fără îndoială o metaforă a corpului dinamitat propriu-zis). Piesa reflectă dramatic anxietatea culturală legată de distrugerea formei umane ca integritate corporală, și implicit a identității individului confruntat cu această fragmentare pe care nu o poate controla.

Martin Esslin, în analiza sa asupra avangardelor nota: „în ciuda înaltelor aspirații ale dadaismului în teatru, mișcarea nu a produs un impact real pe scenă. Și nu e surprinzător. Dada era în esență distructivă și atât de radicală în nihilismul său încât cu greu se putea presupune că avea să fie creativă într-o formă de artă ce se bazează în mod necesar pe *cooperare constructivă* (...) A distruge o lume pentru a pune o alta în loc *în care nu mai există nimic*, asta era de fapt, cheia Dada".[19]

Și totuși, Dada încă are reverberații, fie ele și doar aniversare. În virtutea valorii documentare a evenimentului, menționăm că în primăvara acestui an (mai 2016), la ARCUB București, s-a montat spectacolul ce marchează Centenarul Dada, *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă*, în regia lui Dan Victor, o adaptare după *Le Coeur à Gaz* și fragmente de G. Ribemont-Dessaignes. Spectacolul a căutat să păstreze spiritul dadaist și, mai mult, l-a prezentat ca pe un *happening* itinerant, așa cum declara chiar regizorul: „Folosindu-ne de mijloacele comediei mute, de pantomimă, de elemente clovneşti, de dans-mişcări forţat ilustrative prin repetiţii automate, de parodierea unor clişee teatrale, de parodierea falselor trăiri afective şi falsei implicaţii în înalte poziţii politice, nişte figuri proeminent machiate, costumate în nişte saci de polietilenă, îi primesc pe spectatori de la intrare după care vor provoca publicul, conform coordonatelor Mişcării Dada (...)"[20].

Comicul ludic și Suprarealismul. Născut din marea negație a Dada, suprarealismul propovăduieşte o estetică pozitivă, marcând „trecerea de la negație la afirmație"[21], alimentată de credința în forța vindecătoare a subconștientului. Așa cum definește André Breton mișcarea, în primul manifest suprarealist, din 1924, suprarealismul se dorea a fi „un *automatism psihic pur* care să exprime verbal, în scris sau orice alt fel, adevăratul mecanism al gândirii".[22] Însă, arta teatrală, predicată în esența sa, de *intenție*, se sustrage *automatismului pur* propus de Breton. De aceea, așa cum bine observa Martin Esslin, despre puține piese suprarealiste putem spune cu adevărat că se încadrează în paradigma teoretică propusă de inițiatorii mișcării.

Asemenea celorlalte mișcări de avangardă, suprarealismul își conține în ideologie propria criză dihotomică: artă vs. societate, fantezie vs. realitate, lumea interioară vs. lumea exterioară. Spre deosebire de toate celelalte, însă, suprarealismul este singurul care caută și cheia de rezolvare a acestor incongruențe, prin promovarea *libertății* ca valoare esențială: libertatea individuală, pe de o parte, și libertatea socială, pe de altă parte. Iar pentru aceste două dimensiuni ale libertății, suprarealismul își trage seva ideologică din noile teorii ale psihanalizei freudiene și, respectiv, ale socialismului revoluționar marxist, definindu-se prin „voința sa de a depăși pozițiile de protest și de revoltă, pentru a ajunge la o poziție revoluționară explicită."[23] Libertatea socială

[19] Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York, 2004, pp. 366-367. (traducerea noastră)
[20] Caietul program al spectacolului *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă,* ARCUB, 2016.
[21] Mario de Micheli, *op.cit.*, p.159.
[22] Esslin, Martin, *op.cit.*, p. 378. (traducerea noastră)
[23] Mario de Micheli, *op.cit.*, p.160.

obținută prin revoluție este în viziunea suprarealiștilor însăși premisa libertății individuale și implicit a spiritului creator.

Termenul „suprarealist" a fost folosit pentru prima dată de Guillaume Apollinaire în prefața piesei sale, *Les Mamelles de Tirésias* (1917): „Spre a caracteriza drama mea, m-am folosit de un neologism ce mi se va ierta, căci mi se întâmplă rar, și am făurit adjectivul *suprarealist* care nu are nicidecum sensul de simbolic (...)"[24]. Cu toate acestea merită menționat că termenul, așa cum e folosit de Apollinaire, diferă de accepțiunea de mai târziu a lui Breton. Pentru Appolinaire, suprarealismul reprezintă o artă mai reală decât realitatea, ce exprimă esențe și nu aparențe. *Les Mamelles de Tirésias*, deși definit de dramaturg ca „dramă suprarealistă", tocmai pentru a se delimita de „acele comedii de moravuri, comedii dramatice, comedii ușoare"[25], este de fapt un vodevil grotesc, așa cum notează Martin Esslin în *Teatrul Absurdului*.

Redând un mesaj politic extrem de serios, piesa ridică problema repopulării Franței într-un mod radical, în urma unui Prim Război Mondial devastator dar și a unei mișcări de emancipare a femeilor din ce în ce mai prezentă în societate. Plasată în Zanzibar, acțiunea ne-o prezintă pe Thérèse, o femeie care vrea să intre în politică, artă și o serie de alte ocupații considerate a fi masculine, lucru pe care se hotărăște să-l și facă, devenind bărbat. Tirésias își „eliberează" în aer atributele feminine, sub forma a două baloane colorate desprinse de corset, în vreme ce soțul său decide să îndeplinească el „funcția" femeii emancipate și naște 40.049 de copii într-o singură zi, printr-un simplu act de voință. În final, soția sa se întoarce la el și promite să nască de cel puțin două ori mai mulți copii. Așa cum Apollinaire însuși afirmă în aceeași prefață a piesei, „după caz, tragicul va covârși comicul sau invers"[26], însă este interesant de văzut, mai departe, felul în care abordează această problemă a comicului. Teatrul, în opinia sa, poate și trebuie să reflecte realitatea, însă în aceeași măsură în care roata poate reflecta piciorul sau mersul. Iar această comparație plastică a lui Apollinaire dă măsura suprarealismului așa cum va fi el înțeles și împlinit mai târziu în mișcarea cu același nume – cu acel optimism detașat de negația și nihilismul dadaist, în care și cea mai mare nenorocire poate fi privită cu un „optimism veritabil care consolează numaidecât și lasă să crească speranța, (în ciuda) unghiului unei binevoitoare ironii care ne îngăduie să râdem".[27] Apollinaire consideră că teatrul are nevoie de estetici noi care să crească efectele scenice, fără a elimina comicul situațiilor, care trebuie să-și rămână autosuficient.

Parte din teatrul suprarealist de substanță a fost produs în afara cadrului formal al suprarealismului. În 1926, Breton denunță propensiunile „comerciale" ale lui Antonin Artaud și Roger Vitrac care doreau producerea pieselor suprarealiste în teatre profesioniste. Un an mai târziu, excluși din cercul suprarealiștilor, cei doi înființează Teatrul Alfred Jarry unde produc împreună *Ventre brûlé, ou la Mère folle* (*Stomac deranjat, sau Mama nebună*), piesă într-un singur act, a lui Artaud, și *Les Mystères de l'amour* (*Misterele iubirii*) de Vitrac.

În opinia lui Martin Esslin, *Les Mystères de l'amour* (1927) reprezintă probabil cel mai susținut efort în crearea unei opere dramatice cu adevărat suprarealiste, vădind acel *automatism pur* pe care Breton îl propusese în primul manifest suprarealist. Autorul însuși (ca personaj al piesei) apare la finalul primei scene, acoperit de sânge și râzând, după o tentativă eșuată de suicid. Apar deopotrivă, alături de personaje, primul ministru britanic din timpul Primului Război

[24] Guillaime Appolinaire, Prefața la *Mamelele lui Tiresias*, apud. M. Tonitza-Iordache, G. Banu (editori), *Arta Teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975, p. 290.
[25] Ibidem.
[26] Idem, p. 291.
[27] Ibidem.

Mondial, Lloyd George, și Mussolini. Trecutul, prezentul și viitorul, istoria și ficțiunea, realul și fantezia se întrepătrund ca într-un vis nebun, pe fundalul unui decor eminamente suprarealist. După cum notase chiar Roger Vitrac, teatrul trebuie să articuleze acea tensiune dintre frică și dorință, atracție și repulsie, în care personajele să existe ca într-un vis.

Dialogul suprarealist între Autor și Patrice, în *Les Mystères de l'amour,* al lui Roger Vitrac, relevă una din problematicile centrale ale teatrului de avangardă – relația artei scenice cu limbajul:

„L'AUTEUR: Vos paroles rendent tout impossible, mon ami.
PATRICE: Alors faites un théâtre sans paroles.
L'AUTEUR: Mais, monsieur, ai-je eu quelque fois l'intention de faire autrement?
PATRICE: Oui, vous m'avez mis des mots d'amour dans la bouche.
L'AUTEUR: Il fallait les cracher.
PATRICE: J'ai essayé, mais ils se changeaient en coups de feu ou en vertiges.
L'AUTEUR: Je n'y suis pour rien. La vie est ainsi faite."[28]

Aceste replici pot fi interpretate ca un adevărat manifest, prin care Roger Vitrac susține ideea de teatru ca viață, teatru în care cuvintele au valoare concretă în sine, fără a recurge la intelect. În acest sens înțelegem teatrul fără cuvinte. Fragmentul oglindește teoriile lui Artaud de mai târziu despre funcția cuvântului și a limbajului în teatru, despre reducerea importanței acestora în arta dramatică, pentru a lăsa loc acelor tehnici de expresie, specifice scenei, pe care cuvintele nu le pot cuprinde. „Nu e vorba să suprimăm cuvântul în teatru, ci de a-l face să-și schimbe destinația și mai ales de a-i reduce importanța, (...) a-l folosi în mod concret și spațial și în așa fel încât să se amestece cu tot ceea ce teatrul conține spațial sau semnificativ în domeniul concretului."[29]

Vorbind despre comicul lui Roger Vitrac, Paul Surer îl compară cu Alfred Jarry în importanța pe care o acordă satirei, însă notează elementele suprarealiste pe care dramaturgul le introduce, „dornic să stârnească râsul irezistibil al spectatorului". Se poate spune chiar că personajele lui Vitrac, exagerat caricaturale, amintesc de tipologiile și măștile Commediei dell'Arte, Roger Vitrac simțindu-se în largul său „și în fantezia dezlănțuită, și în ridicolul burlesc și chiar deșănțat, ca și în satira mușcătoare și brutală."[30]

A doua piesă suprarealistă a lui Roger Vitrac, *Victor, ou Les Enfents au Pouvoir* (*Victor, sau copiii la putere*) a fost jucată pentru prima dată în regia lui Antonin Artaud, în 1924, sub forma unei comedii cu puternice tușe de farsă. Victor, un puști de 9 ani, are deja statura, limbajul și maturitatea unui adult. Cinismul și provocarea sunt armele lui de ironizare a unei lumi pe care o consideră crudă și fără rost. Împreună cu prietena sa, Esther, de 6 ani, reprezintă singurele ființe raționale într-o familie de adulți nebuni. Piesa anticipează în multe detalii teatrul absurd al lui Eugène Ionesco, de mai târziu: banalitatea și lipsa de substanță a clișeelor în limbaj sau, așa cum observa Martin Esslin, amestecul de parodie a teatrului convențional cu segmente de absurd pur.

[28] Roger Vitrac, *Les Mystères de l'Amour*, Actul III, Scena 5, Gallimard, Paris, 1948, p. 56. - „AUTORUL: Cuvintele dumneavoastră fac totul imposibil. / PATRICE: Atunci faceți un teatru fără cuvinte. / AUTORUL: Dar, domnule, am avut eu vreodată intenția de a proceda altfel? / PATRICE: Da, mi-ați pus cuvinte de dragoste în gură. / AUTORUL: Trebuia să le scuipați. / PATRICE: Am încercat, dar s-au preschimbat în focuri de armă sau în amețeli. / AUTORUL: N-am ce face. Asta-i viața." - (traducerea noastră)
[29] Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, apud. M. Tonitza-Iordache, G. Banu (editori), *Arta Teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975, p. 303.
[30] Paul Surer, *Teatrul francez contemporan,* Editura Pentru Liteeratură Universală, București, 1968, p. 62.

La suprafață, avangarda poate părea unitară în ideea de frondă și opoziție împotriva unor instituții, convenții, gusturi, valori însă, în detaliu, este fragmentată și sectară, la fel ca toate produsele artistice ale modernismului. De aici și folosirea *ismelor* pentru a le descrie – futurism, expresionism, dadaism, suprarealism, constructivism, cubism, primitivism etc. – avangardele începutului de secol XX. Relația lor cu genul comediei și cu comicul este marcată de o mutație, atât din perspectiva producției artistice și dramatice, cât și din perspectiva receptării.

Observăm în avangardă o folosire asumată a comicului, în interiorul *teoriei incongruenței*, a contrastului, a contradicției, a necuviinței, o raportare curajoasă ce va marca întreaga substanță a comicului în secolul XX – rezultat nu dintr-o înțelegere și raportare superioară și nici acel comic „curat" asociat râsului binefăcător, ci un comic al fracturii interioare și societale. Henri Bergson analizase în eseul său despre râs și comic, acea mecanică aplicată viului („*du mecanique plaqué sur du vivant*"[31]), în care omul, văzut din prisma a ceea ce Victor Shclovski avea să și definească mai târziu, în 1917, ca *ostranenie* (defamiliarizare), apare ca un automaton inflexibil, o structură mecanică automatizată la nivelul inconștientului.

Acest tip de comic, pe care îl consider specific secolului XX și care marchează o *mutație* sau o *metamorfoză* a unor forme anterioare, se produce în fața naturii umane, văzute nu ca un izvor de creativitate, imaginație și inteligență, ci ca o caricatură a unui mecanism automatizat, ale cărui acțiuni se succed repetitiv spre consecința finală a vieții, generând un comic al fracturii, al incongruenței. Comicul apare așadar atunci când se percepe ceva care nu se potrivește, ceva neconcordant cu experiența curentă, ceva care fracturează tiparele și așteptările.

În secolul XX, *comicul ca incongruență* pare a fi dominant ca procedeu în arta dramatică, fără a sugera, desigur, că toate celelalte înțelegeri ale comicului dispar. În special în a doua jumătate a secolului XX, arta dramatică și cea scenică nu vor putea fi privite decât ca o reevaluare a tuturor tipurilor de comic anterior practicate, o posibilă consecință a reevaluării canonului dramatic.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014.

Curtin, Adrian, *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*, Springer, 2014.

Daly, Selena, M. Insinga, *The European Avant-Garde: Text and Image*, Cambridge Scholars Publishing, 2013

Darcos, Xavier (ed), *Le XXe siècle en littérature,* Hachette, Paris, 1989.

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York, 2004.

Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Routledge, Londra, New York, 1993.

Innes, Christopher, *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*, Cambridge University Press, 1984.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.

Ohana, David, *The Futurist Syndrome*, Sussex Academic Press, 2010.

[31] Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Quadrige Presses Universitaires de France, Paris, 1991, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205311 (Bibliothèque nationale de France).

Playnet, Marcel, *Problemele avangardei*, în volumul *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu (editori, traducători), Editura Univers, București, 1980.

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968.

Rapti, Vassiliki, *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*, Routledge, Londra, New York, 2016.

Surer, **Paul**, *Teatrul francez contemporan*, Editura Pentru Liteeratură Universală, București, 1968.

Tonitza-Iordache,Mihaela, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975.

Teatro futurista sintetico, Casa Editrice Ghelfi Costantino, Piacenza, 1921, Project Gutenberg Ebook #50697.

EN QUÊTE D'IDENTITÉ : LES ANNÉES 1912 ET 1914 DANS LE CAS DE B. FUNDOIANU

Cosmin Gheorghiță Pîrghie
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In this article, we envisage the side of the translator in the case of Romanian poet B. Fundoianu, specifically the years 1912 and 1914. In addition, we propose a critical reading of the first strophe of the poem 'Don Juan in hell' of Baudelaire, in Romanian translation by Fundoianu.

Keywords: translator, translation, identity, enigmatic pseudonym, 1912, 1914.

L'année 1912

Il faut commencer par dire que B. Fundoianu fait le début dans la presse de l'époque en tant que traducteur, plus précisément en 1912, publiant trois traductions faites d'après le poète yiddish Iacob Groper, dans la revue roumaine *Floare-albastră*. Il s'agit de [Noapte de vară][1], *Floare-albastră* (Iasi), I, no. 1, 15 mai 1912, p. 3 ; [Peste ape][2], *Floare-albastră* (Iasi), I, 1, 15 mai 1912, p. 13 ; et [Creație][3], *Floare-albastră* (Iasi), I, 2, 15 juin 1912, p. 21. Ces poésies ont été

[1] „Peste bolți plutește luna cu zâmbirile amare, / Podobește cu arginturi unde raza și-a trimis, / Înfășoară cu seninuri și cu pace armonia / Și presoară peste arbori vraja tainică de vis. // Somnoros privește satul prin mărunte ferestruice / Și pădurea înfiripă visul anilor apuși, / Teiul par' că mai ascultă ale iernii vânturi repezi / Și de-a nopții fricoșare crengile în jos și-a dus. // Printre crengi, în depărtare, luminous lucește lacul / Și răchițile-aplecate peste el se împletesc, / Vecinicie de odihnă și de liniște-i în noapte… / Doară greierii în ierburi între ei de țărăiec. // În splendoarea și în vraja de arginturi și tăcere / Două suflete pierdute meditează pribegind, / Pe tărie luna plină străjenește mers de aștrii / Pe pământuri al meu suflit contemplează tremurând. (I., Noapte de vară, *Floare-Albastră*, anul I, no. 1, 15 maiu 1912, p. 3.) *[*Au-dessus des arcades glisse la lune avec des sourires amers,/Embellit de lueurs argentées les lieux où elle envoya ses rayons,/Entoure d'un ciel pur et du calme l'harmonie/Et parsème au-dessus des arbres le charme secret du rêve. // Le village somnolent regarde à travers des fenêtres minuscules/Et la forêt entame le rêve des années passées,/Le tilleul semble écouter encore les vents rapides de l'hiver/Et, effrayé par la nuit, incline ses branches vers la terre.*[…]*- traduction partielle faite par Carmen Oszi, le site :
http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Benjamin_Fondane_et_Jacob_Groper-438-1-1-0-1.html

[2] „Peste ape nici un zgomot, / Și copacii dorm ușor, / Te aștept să vii iubito / Printre florile ce mor. // Dintre roze și liane / Surîzând te văd venind, Și întind a mele brațe… / Vai fantomele din gând ! // Ai uitat acele zile / Nu ți le-amintești, o știu ! / Peste apele în murmur / Cerne pace de sicriu. // N'o să vie, n'o să vie ! / Spune codrul înțelept, / Și eu stau la țărm de ape / Și aștept. Ce mai aștept ? // Peste ape nici un zgomot / Nici o șoaptă de zefir / Nu se bate 'n depărtare / Nici o frunză, nici un fir." (I. G. Ofir, Peste ape, *Floare-Albastră*, anul I, no. 1, 15 maiu 1912, p. 13) *[*Au-dessus des eaux aucun bruit /Et les arbres sommeillent doucement,/J'attends ton arrivée, ma bien-aimée, /Parmi les fleurs mourantes. // De parmi les roses et lianes /Je te vois arriver souriante,/Et j'étends mes bras…/Oh, les fantômes de mes pensées ! // Tu as oublié ces jours lointains,/Tu ne t'en souviens pas, je le sais ! /Au-dessus des eaux susurrantes /Règne une paix de sépulcre.// Elle ne viendra pas, elle ne viendra pas ! /Dit la sage forêt,/Et moi je reste au bord des eaux /Et j'attends. Qu'attends-je encore ? //…// Au-dessus des eaux aucun bruit,/Aucun chuchotement du zéphire,/Ne palpite aux lointains/ Aucune feuille, aucun brin d'herbe.*]*- traduction faite par Carmen Oszi, le même site.

[3] „O singură rază! O singură clipă / Și moară 'n amurg universal, / Din marea de soare un strop pe aripă / Și prins pe vecie e mersul. // Din jarul luminii furare-ași scânteia / Și slavă e noaptea de ghiață / Un fulger în minte : creiată-i ideea, / O rază : și-i iar dimineață." (I. G. Ofir, Creație, *Floare-Albastră*, anul I, no. 2, 15 iunie 1912, p. 21) *[*Un seul

publiées avec le pseudonyme énigmatique I. G. Ofir[4]. Même si Roxana Sorescu[5] a affirmait le fait que ces poèmes sont des traductions d'après Groper, pourtant, nous considérons nécessaire à refaire toute la discussion autour de ce sujet.

Paul Daniel[6], le beau-frère de Fundoianu affirmait dans son introduction au livre de 1974

En 1912, le jeune poète publie dans la revue *Floare albastră* ses premières traductions (identifiées par nous d'après des manuscrits originaux) sous le pseudonyme énigmatique I. G. Ofir. Deux années plus tard, il débute proprement dit avec les poésies originales (Dorm florile et Idilă) dans la revue *Valuri* (Iasi, 1914), signées seulement ici B. Fondoianu[7].

Paul Daniel n'a jamais rendu de façon officielle un article où il démontre, s'appuyant sur sa propre recherche, que ces poèmes publiés en 1912 sont des traductions. De même, il ne précise pas qui est l'auteur des manuscrits.

Plus tard, dans la postface du livre de 1978, Paul Daniel ajoute, face à l'affirmation précédente, ces poèmes sont : [quelques traductions de l'allemand dans *Floarea albastră* (Iasi), sous le pseudonyme I. G. Ofir.][8]

En 1983[9], le même Paul Daniel et George Zarafu mentionnent dans le tableau chronologique du premier volume que les poèmes signés I. G. Ofir sont des traductions d'après le poète Iacob Groper.

Monique Jutrin soutenait qu' « À l'âge de quatorze ans, lors de sa première publication (il s'agit de poèmes traduits de l'allemand) il choisit le pseudonyme de I. G. Ofir. »[10]

---

rayon ! Un seul moment/Et l'univers se meurt en crépuscule,/De la mer de soleil une goutte sur une aile/Et captive à jamais est la démarche. // Du brasier de lumière, j'aurais volé l'étincelle/Et la nuit glaciale est une esclave,/Un éclair dans le cerveau : et l'idée est créée,/Un rayon : et le matin jaillit de nouveau.*]* – traduction faite par Carmen Oszi, le même site.

[4] Il faut mettre en lumière le fait que Fundoianu a été aidé, concernant la traduction, par Iacob Groper. Il dit dans un article publié dans la revue *Lumea evee* : « J'ai connu Groper – à Toynbeehale à Jassy – lors d'une soirée dans une salle minable, dont le public peu nombreux, avait été chassé par la pluie. C'etait l'automne et Groper lisait des vers. Je connaissais le yiddish – comme Galaction aujourd'hui. Et j'ai eu soudain l'intuition que derrière le chaire ou Groper lisait mal et de façon si monotone – une révélation avait lieu. Je lui ai proposé de traduire ses vers en roumain, Groper m'a aidé. Il m'a aidé également à traduire des textes de Reisen, Bialik et Schneyur pour *Hatikvah*. Voilà comme j'ai connu Groper. » (Cette traduction a été faite par Marlena Braester, publiée dans *Cahiers Benjamin Fondane* 2/Automne 1998, Jerusalem, p. 59)

[5] Roxana Sorescu, „Benjamin Fondane et Jacob Groper" ; traduction faite par Carmen Oszi, d'après un article paru dans la revue *Observator Cultural*, 12 et 18 nov. 2009. L'article traduit a été publié en *Cahiers Benjamin Fondane*, no. 14, 2011. Il peut aussi être visualisé sur le site : http://fondane.com/Roxana%20Groper%2011.htm

[6] B. Fundoianu, Privelişti – şi inedite –, Ediţie îngrijită, introducere şi note de Paul Daniel, Editura Cartea Românească, 1974, p. VIII-IX.

[7] «În 1912, tînărul poet publică în revista ieşeană Floare albastră, primele sale traduceri (identificate de noi după manuscrise originale), sub curiosul pseudonim I. G. Ofir, ca doi ani mai tîrziu să debuteze propriu-zis cu poezii originale (Dorm florile şi Idilă) în revista Valuri (Iaşi, 1914) pe care le va iscăli doar aici – B. Fondoianu. » Là où nous ne precisons pas le traducteur, c'est nous qui traduisons.

Il faut attirer l'attention sur le fait que le poème „Dorm florile" a été signée par B. Fondoianu. Par inadvertance, dans *Dicţionarul literaturii române*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, là où il s'agit de Fundoianu B.[enjamin], l'auteure (Ileana Mihăilă) note qu'il publie dans la revue éphémère *Valuri* la poésie „Dorm florile", signée B. Fundoianu.

[8] « „câteva tălmăciri din limba germană în *Floarea albastră* din Iaşi, sub pseudonimul I. G. Ofir. »

Paul Daniel, „Destinul unui poet", postfată publicată în volumul B. Fundoianu, *Peozii*, Ediţie, note şi variante de Paul Daniel şi G. Zarafu. Studiu introductiv de Mircea Martin ; postfaţă de Paul Daniel, Editura Minerva, Bucuresti, 1978, p. 603

[9] B. Fundoianu, *Poezii (I),* prefaţă de Dumitru Micu, tabel cronologic de Paul Daniel şi George Zarafu, Biblioteca pentru toţi, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. XXXII.

Pour démontrer s'il s'agit de traductions, Roxana Sorescu a comparé, dans son article[11], le poème „Peste ape" de 1912 avec la variante retravaillée (présente dès 1998 dans le cadre de la *Bibliographie sélective* établie par Eric Freedman et Remus Zăstroiu) de 1916[12], publiée dans la revue hébraïque *Hatikvah*. C'est une traduction faite par B. Wechsler d'après la création du poète Iacob Groper.

Ces traductions ne sont pas les seules faites d'après Groper. Dans une lettre[13], Fundoianu affirme :

Sache que maintenant, dans divers pays, les Juifs luttent pour transformer le jargon en une belle langue littéraire. C'est pourquoi, trouvant un poème en jargon qui ressemble à 'La steaua' d'Eminescu, je l'ai traduit et je te l'envoie. »[14]

Fundoianu explique ça à sa sœur Lina. Cette correspondance est inédite pour deux choses : Fundoianu a témoigné pour la première fois qu'il a commencé à traduire des poèmes du yiddish vers le roumain, car ici 'jargon' signifie yiddish ; puis, l'influence profonde d'Eminescu. La traduction „Peste ape" et la version retravaillée de cette traduction (de 1916) nous montre que « Celui-ci subissait à cette époque l'influence profonde d'Eminescu.» [15]

Notons, dans une autre correspondance adressée à sa soeur, où Fundoianu répond à un certain M. Reis, collègue d'études de Lina à Vienne, qui considère qu' « il ne peut pas aimer, ni sentir les plaisirs et les joies de l'amour, donc sa poésie n'a aucun fondement original », et accusé d'avoir imité d'autres poètes, Fundoianu exclame : « Et puis est-ce une erreur d'être influencé par un Eminescu, ce que je ne nie pas ? Ce n'est pas une erreur. »[16]

---

[10] Monique Jutrin, *Benjamin Fondane et Le périple d'Ulysse*, Librairie A.- G. Nizet, Paris, 1989, p. 24.

[11] Roxana Sorescu , „B. Fundoianu – Anii de ucenicie I-II", în *Observator Cultural*, no. 500 și 501, 18 și 26 noiembrie 2009.

[12] „ Peste ape nici un murmur / Şi copacii dorm visînd / Printre florile grădinii / Vin, iubito, surîzînd // Dintre palidele roze / Te desprinzi şi mă dezmierzi, / Dar cînd braţu-ntind spre tine / Tu te mistui şi te pierzi. // Farmecul acelor zile / Nu-ţi mai stă demult în faţă; / Peste freamătul de valuri / Stă o pătură de gheaţă. // Şi eu cat în limpezi lacuri, / Aşteptînd să-mi cazi la piept. / Dar eu ştiu că stau zadarnic / Şi aştept. Ce mai aştept? // Peste ape nici un murmur / Nici o şoaptă de zefir, / Nu se bate-n depărtare / Nici o frunză, nici un fir." (Iacob Groper, Peste ape, tr. de B. Wechsler, *Hatikvah* (Galati), I, 20-21, 5 avril 1916, p. 344.) *[*Au-dessus des eaux nul murmure/Et les arbres dorment en rêvant/Parmi les fleurs du jardin/Je viens, ma bien-aimée, en souriant // D'entre des pâles roses/Tu te détaches et me caresses,/Mais quand je tends mes bras vers toi/Tu disparais et t'évanouis.*]*- traduction partielle faite par Carmen Oszi, le même site.

[13] Léon Volovici, „Le paradis perdu : correspondances familiale", *Cahiers Benjamin Fondane*, 2/Automne 1998, p. 3-11.

[14] *Ibidem*, p. 5.

[15] Nous remarquons dans le numéro 3-4/ 1912, de la revue *Floare-albastră*, un poème qui porte le titre „Copilei cu ochi albaștri", publié sur la première page de la publication et signé Mihai Eminescu. Est-ce-que ce poème appartient vraiment au poète Mihai Eminescu ? Le résultat auquel arrive Roxana Sorescu est que ce poème ne se trouve pas parmi les écrits poétiques de Mihai Eminescu. Est-ce-qu'il s'agit, d'un pastiche ? Et, alors, qui est l'auteur qui se cache derrière le pseudonyme d'Eminescu ? Selon les affirmations faites par Roxana Sorescu, il s'agit d'un pastiche, et Mihai Eminescu est « un alt presupus pseudonim » [un autre pseudonyme supposé] de Fondane. (C'est nous qui traduisons) Nous rendons ici le poème : "Tu dorești să scriu în versuri / Să uit viața'n poezie, / Să adorm a mele simțuri / Cu un dram de nebunie ? * Să zdrobesc aceste lanțuri / Ce mă leagă strâns de lume, / Și să uit acele glasuri / Ce mă chiamă trist pe nume ? * Vreau să-mi mai aduc aminte / De trecut, de vorba dulce, / De dureri, de-Amor ce minte… / De tot Veacul ce se duce, * Să trăiesc cu alte visuri / Cu alți sori, cu alte stele, / Și să ndrept a mele gânduri / Către-o lume fără rele. * Tu copil, rămâi cu bine… / Eul meu cine-l mai poartă ? / Căci iubirea fără tine / E zdrobită și e moartă !... (Mihail Eminescu) »

[16] Léon Volovici, *op. cit*. p. 5-6.

Revenant à la correspondance, Fundoianu ne précise pas qui est l'auteur d'après lequel il traduit. Il pourrait être Iacob Groper, car, selon B. Iosif

Chez Groper, il y a des poèmes qui, à un regard superficiel, pourraient être pris comme appartenant à Eminescu. Pour nous qui savons que les deux, Eminescu et Groper, marchaient sur les traces de la même muse folklorique, en outre, cultivant les fleurs poussées sur les traces de ses pas, le problème se pose sur un autre plan … L' « eminescianisme » des poésies de Groper est frère jumeau avec la poésie folklorique dont le poète roumain a été inspirée. Le même appel, mais autrement crié, le même rythme, avec le cadencement différent.[17]

Or, ici, Fundoianu, sous l'influence déjà du poète roumain, explique qu'il a trouvé un poème en yiddish qui a rassemblé à 'La steaua' d'Eminescu, et qu'il a traduit. En outre, regardant les trois traductions publiées en 1912 sous le pseudonyme I. G. Ofir, nous trouvons qu'elles n'y ressemblent pas. Roxana Sorescu remarque dans le même article publié dans la revue roumaine *Observator Cultural*, que les poésies 'Noapte de vară' et 'Creație' sont moins influencées par le style de Eminescu. Cela veut dire qu'il s'agit d'une autre traduction d'après le poète yiddish Iacob Groper ? À ce qu'il semble, nous avons une autre traduction.

L'année 1914

En 1914, donc, après deux années de la parution des poèmes traduits d'après le poète yiddish, le traducteur publie encore deux traductions faites d'après le même Iacob Groper, ([Cîntare], *Absolutio* (Iasi), I, 3, 25 janvier 1914, p. 40 ; et [De profundis][18], *Absolutio*, I, 5, 15 mai 1914, p. 82) sous un autre pseudonyme, cette fois-ci, plus mystérieux : I. G. Hasir. Si pour I. G. Ofir, nous avons pu trouver au moins pour un poème la version retravaillée, dans le cas du nom Hasir, la démonstration avance difficilement.

Premièrement, le même Paul Daniel soutenait dans la postface du livre de 1978, que ce pseudonyme appartient toujours au traducteur Fundoianu et les poèmes sont des traductions de l'allemand. Dans le tableau chronologique, placé après la préface signée par Dumitru Micu, du livre de 1983, Paul Daniel et George Zarafu affirmaient : « dans la revue *Absolutio*, il signe avec le pseudonyme I. Hasir. »[19]

Cette affirmation ne conteste pas celle faite par Paul Daniel en 1978. Elle devient tout simplement impersonelle et surprenante. Nous pouvons nous demander, est-ce que dans les cinq années, les deux chercheurs sur l'œuvre de Fundoianu ont trouvé quelque chose qui a poussé à adopter une position fortuite ? En fait, en quoi s'appuie ce retrait dans l'impersonnel ? Est-ce qu'il s'agit de poèmes originaux ?

---

[17] Dr. B. Iosif, *Nostalgia ghetoului evreesc, Opera lui Iacob Groper, ca reflex al ființei evreilor din România*, Cultura Poporului, București, 1934, p. 55. « La Groper există poezii cari ar putea fi luate drept « eminesciane » la o simplă privire superficială. Pentru noi însă, cari știm că atât Eminescu cât și Groper au umblat pe urmele aceleiași muze populare și au cules florile crescute pe urmele pașilor ei, problema se pune pe un alt plan… Eminescianismul poeziilor lui Groper e frate gemen cu poezia populară care l-a inspirat pe poetul roman. Aceiași chemare dar altfel strigată, acelaș ritm al versului dar cu altfel de cadență. »

[18] „O, nopți de argintate visuri, / Ce-atîta timp mi-ați fost tovarăși, / În strîmtoarea mea adîncă, / Vă rog : întoarce-ți-vă iarăși! // Veniți căci sufletul mi-e dornic / De-o viață pacinică, senină. / Nu poat' să dăinue-al meu suflet / În hăul globului de tină. // Al vieții haos furtunatic / Mă 'mpresură de tot și singer, / Și-al gloatei vălmășag m' ajunge… / Și-s tot mai slab de-atîtea nfrîngeri! // Prea slabă-i inima! S' lovit / Și stropi de sînge haina-mi udă. / Într' un ungher de stradă cad, / Sfîrșit de chinuri și de trudă. // O, nopți de argintate visuri ! / Cu inima de rane plină, / Vă chem din ziua-mi de ntuneric : / „Veniți, și mprăștiați lumină !"" (I. Hașir, De profundis, *Absolutio*, I, 5, 15 mai 1914, p. 82)

[19] « în revista *Absolutio* iscălește cu pseudonimul I. Hasir. » p. XXXIII.

Si les deux chercheurs deviennent impersonnels, Ana Marina Tomescu[20] prouve sa témérité, en affirmant : « I. Hasir est le nom sous lequel B. Fundoianu a publié des traductions de la langue française » ; en outre : « Certains ont considéré ce choix en peu énigmatique ; mais il peut être expliqué très facile si nous pensons que 'heshir' signifie en hébraïque 'chanson', 'poème' ».

En fait, pourquoi publie-t-il des traductions françaises sous un pseudonyme, en fin de compte, hébreu ? Parce que, ayant en vue ses pseudonymes utilisés (Alex Vilara, B. Fundoianu, B. F., F. Benjamin, F., B. Fondoianu, B. Fund., B., B. Fd, Fd., W., Mihai Eminescu), nous pouvons observer sur le site *Association Benjamin Fondane*, où on trouve la bibliographie, qui comprend trois parties: oeuvres publiées entre 1912-1923; 1924-1944 et 1945-2008, établie par Eric Freedman et Remus Zăstroiu, que les traductions des poèmes français faites par Fundoianu en roumain, sont signées dans la plupart des cas par B. Fundoianu, en fait, son nom littéraire adopté pour la période roumaine. Selon notre connaissance, Fundoianu ne signe jamais, par le patronyme B. Wechsler, des traductions d'après les créations françaises, dans des revues qui ne sont pas d'orientation hébraïque.

Deuxièmement, nous avons analysé comparativement deux strophes : la première du poème 'In a erștn Mai' de Groper et la première du poème extrait du manuscrit Caietul E-1914, qui porte le titre 'I. G. Hasir'.

'Ghei of main lid, der friling iz ghekumen, Făn berg, făn waite winkt șoin frișe naihait, Hoib of dain kol, ăn wer a șir făn fraihait, A loib dem naiem Lebens erște Blumen.'[21]	„Deșteaptă-te cântarea mea căci vine Acuma primăvara lin dumbravă. Și-un cânt de libertate 'nalță'n slavă În cinstea înfloririi noi depline."[22]

En les comparant, nous observons que la strophe extraite du manuscrit est la traduction d'après Groper. Une traduction recréative, pouvant parler même d'une réécriture en roumain, qui va pour la virtuosité, le ton hymnique de fête et le ton rythmé des vers en yiddish.

Dans une lecture critique de la traduction, nous remarquons plusieurs changements dus aux voix des traducteurs. Dans le premier vers, il s'agit de la structure verbale 'iz ghekumen' qui signifie 'est venu' et qui marque le fait qu'une action commencée est déjà achevée. Il faut observer que l'accent, dans l'original, est mis sur 'lid'. Dans la traduction, les traducteurs optent pour le présent, mettant l'accent sur l'apparition du printemps, de sorte que, par ce choix opéré ils intensifient et immortalisent l'apparition du printemps. Comme procédé de traduction il s'agit

[20] « I. Hașir este semnătura sub care B. Fundoianu a publicat traduceri din limba franceza » ; « Unii au considerat această alegere usor enigmatică; dar ea poate fi explicată destul de ușor dacă ne gândim că „heshir", în ebraică înseamnă „cântec", „poem". » ; Ana-Marina Tomescu, *B. Fundoianu-Benjamin Fondane: un scriitor între două literaturi*, Cartea Universitară, București, 2007, p. 33.

[21] Dr. B. Iosif, *Nostalgia ghetoului evreesc, Opera lui Iacob Groper, ca reflex al ființei evreilor din România*, Cultura Poporului, București, 1934, pp. 83-84; B. Iosif traduce această strofă: „Răsari o cântecul meu, primăvara a venit, Din munți îndepărtați face semne noua viața, Ridică-ți glasul și fi un cânt de libertate, de slavă primelor flori ale vieții noui."

[22] Fundoianu, B., *Cântece. Caietul E [manuscris tip carte] : [versuri]*, 1914 (19 file) ; Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, sala Manuscrise. Ce qui est intéressant est le fait qu'il y a une autre (re)traduction pour cette strophe, publiée, cette fois-ci, dans la revue *Mântuirea*, en 1919. Il s'agit du poème Nervi de primăvară de Iacob Groper, traduit par B. F. : « Cântarea mea, deșteaptă-te, căci vine / din nou răsuflul primăverii 'n fire ; / și vreau un cânt suprem de preamărire / osana înfloririlor depline. » (Iacob Groper, „Nervi de primăvară", traduction de B. F., *Mântuirea*, I, nr. 27, 19 février 1919) Donc, le nom de l'auteur et du traducteur apparaissent séparément.

de recatégorisation. Hormis cela, un vers entier est supprimé dans la traduction roumaine. Il s'agit du vers : 'Făn berg, făn waite winkt șoin frișe naihait'. Donc, les marques des traducteurs-créateurs sont visibles. En outre, nous remarquons le fait que cette strophe semble plutôt écrite directement en roumain que traduite.

Jusqu'ici notre exemple ossifie l'idée que le pseudonyme I. G. Hasir appartient au traducteur Fundoianu et la traduction a été faite d'après Iacob Groper. Toutefois, en consultant la revue *Absolutio,* l'année 1914, plus précisément le poème 'Cîntare', il est difficile de soutenir fermement la même chose. Regardons la poésie :

Un cîntec primăverii voi să-i cînt /Brodat din zori, azur şi viorele / Ca ochii-nseninaţi ai dragei mele,/Ca sufletu-i senin, duios şi blînd./ * Să-l cînt în zile triste spre-nserare/ Cînd ramurile veştede se zbat/ Şi apa stă să-ngheţe lîngă vad,/ Cuprinsă de o rece-nfiorare./ * Să-l cînt, cînd roşieticele fumuri/ Se împrăştie grăbite din cămin,/ Al viforului prelungit suspin/ Prefacă-l în zefiri şi în parfumuri./ * Iar cînd a bătrîneţei pale şoapte,/ Ninsori albinde, fruntea-mi vor aşterne,/ Să-mi pară flori din primăveri eterne,/ Pe capu-mi scuturate peste noapte./ * Un cîntec primăverei voi să-i cînt,/ Să-l cînt şi să se peardă în văzduhuri,/ Prin lunci pribeag şi rătăcind prin stuhuri/ Să-l redeştepte-un sunet cînd şi cînd...[23] (I. Haşir, *Absolutio*, Iaşi, an I, nr. 3, 25 ianuarie 1914)

Ayant en vue que 'hasir' signifie en roumain 'cântare', nous avons cru que le poème de 1914 était, en fait, la traduction du poème resté en manuscrit. Si nous regardons attentivement le poème, il semble qu'il fait partie du même cycle poétique et écrit de façon similaire, misant sur l'harmonie et le ton chanté des vers, sur la traduction des émotions profondes en images pleines de vie, tel que le poème 'In a eștn Mai', de Groper. Il faut ajouter, d'ailleurs, dans la poétique de Groper, le printemps occupe une place importante. Par exemple, dans la poésie 'Flider'[24], terme qui se traduit par lilas, le poète, adoptant le ton nostalgique et vivant profondément ses paroles, exhibe : « Volt nor der friling nit gevolt farblien / Noch blumen volt ich keinmol nit ghegart ». En traduction roumaine : « De n'ar vesteji nicicând primăvara, eu / n'aș duce dor dupa flori ».

Dans un autre poème comme 'Șulamis'[25], le poète montre à Șulamis, la femme aimée, l'arrivée du printemps dans un cadre paradisiaque, de *Cantique des Cantiques* : « Zei Șulamis, / Fin di bergher hoibt der friling un ță kimen, / S'hot a houch arămghenemen / frai un țertlech main ghemit, / Vint ăn reign farflossn, / Vi in chvalies zich șegossn / Hot oif vald ăn feld a lid. » En roumain, cette strophe a été traduite par Enric Furtună : « Vezi Sulamit, / De pe dealuri mândră primăvara vine, / Și miresme dulci și fine / Umplu sufletu-mi vrăjit… / Vânt și ploaie se trecură, / Iar în valuri ce murmură, Peste câmp, peste pădure, o cântare-a năvălit. »[26]

---

[23] [Je veux chanter une ode au printemps/Brodée dès l'aube, d'azur et violettes/Comme le regard rasséréné de ma bien-aimée,/Comme son âme sereine, tendre et douce. // La chanter dans les jours tristes, vers le crépuscule …/Quand les branches fanées s'agitent/Et l'eau est en train de geler dans le lit de la source …/Saisie d'un frisson glacé.] – traduction partielle faite par Carmen Oszi, le même site.

[24] B. Iosif, 1934, p. 37.

[25] *Ibidem*, p. 38.

[26] [Regarde Sulamit / Le printemps fière vient depuis les collines / et odeurs sucrées et fines / mon âme ensorcelée, remplis… / Vent et pluie ont passé, / Et, dans les vagues qui murmuraient, au-delà du champ, de la forêt, une chanson a jailli.] (C'est nous qui traduisons) Il est intéressant que le traducteur Enric Furtună ait opté dans la traduction roumaine pour Sulamit et non pas pour Șulamis, (en hébreu שולמית – chulamis ou chulamit), porteur, donc, d'une connotation biblique (voir Cantique des Cantiques). C'est une traduction qui n'est pas « savante », d'ailleurs c'est le motif pour lequel Meschonnic a été amendé par Ladmiral, faisant le choix dans sa traduction pour le nom sacré d'Adonaï. (Voir, Jean René Ladmiral, „La traduction proligère ? – Sur le statut des textes qu'on traduit", *Meta*, vol. 35, nr. 1, 1990, p. 109)

Nous avons cru que la traduction du poème 'In a erștn Mai' est restée en manuscrit, mais il y a encore une version, cette fois-ci publique, « Nervi de primavară » de Iacob Groper (revue *Mântuirea*, 19 février 1919, nr. 27), où le traducteur est B. F : « Cântarea mea, desteaptă-te, căci vine / din nou răsuflul primăverii'n firei / și vreau un cânt suprem de preamărire / osană înfloririlor depline. »

Dans la même année – 1914, il publie encore deux traductions en roumain : une traduction d'après Henri de Régnier : (Regnier, H. de, [Invocare], *Viața nouă* (Bucarest), X, 8, 1 er octobre 1914, p. 261.) et l'autre d'après Baudelaire : (Baudelaire, [Don Juan în infern], *Versuri și proză* (Iasi), III, 17-18, 1-5 novembre 1914, p. 525.)

Le contact traductif avec Baudelaire. Traduire les « éléments poétiques premiers » de la poésie

Fundoianu a seize ans lorsqu'il se met à traduire Baudelaire. Le choix traductif a été probablement influencé par la préface mémorable (« notice » dans les Éditions de Calmann-Lévy de 1908) écrite par Théophile Gautier. Dans son ouvrage *Images et livres de France*, il ne reste pas indolent à la manque de la préface. Il dit : « Mais pour un lecteur de Baudelaire qui a construit sur les pages des *Fleurs du mal* la structure de son âme, sa structure lyrique, pour le lecteur de ce vieux livre devenu lentement – l'émotion qu'il recèle l'ayant consacré – un livre historique, il manque quelque chose : la préface de Théophile Gautier. » [27] En outre, il la considère : « le chibouk dans lequel nous allions fumer le haschisch de Baudelaire. »[28] Dans cette préface, quelque part ailleurs, Gautier fait référence au poème 'Don Juan aux enfers' :

Signalons, parmi les pièces qui composent les *Fleurs du mal*, quelques-unes des plus remarquables, entre autres celle qui a pour titre *Don Juan aux enfers*. C'est un tableau d'une grandeur tragique et peint d'une couleur sobre et magistrale sur la flamme sombre des voûtes infernales. La barque funèbre glisse sur l'eau noire, emmenant don Juan et son cortége de victimes ou d'insultés. Le mendiant auquel il a voulu faire renier Dieu, gueux athlétique, fier sous ses guenilles comme Antisthène, manie les rames à la place du vieux Caron. À la poupe, un homme de pierre, fantôme décoloré, au geste roide et sculptural, tient le gouvernail. Le vieux don Luis montre au doigt ses cheveux blancs raillés par son fils hypocritément impie. Sganarelle demande le payement de ses gages à son maître desormais insolvable. Doña Elvire tâche de ramener l'ancier sourire de l'amant sur les lèvres de l'époux dédaigneux, et les pâles amoureuses mises à mal, abandonnées, trahies, foulées aux pieds comme des fleurs de la veille, lui découvrent la blessure toujours saignante de leur cœur. Sous ce concert de pleurs, de gémissements et de malédictions, don Juan reste impassible ; il a fait ce qu'il a voulu ; que le Ciel, l'enfer et le monde le jugent comme ils l'entendront, sa fierté ne connaît pas le remords ; la foudre a pu le tuer, mais non le faire repentir.[29]

[27] Benjamin Fondane, *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris Méditerranée, 2002, p. 32.
[28] *Ibidem*, p. 32.
[29] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, précédées d'une notice par Théophile Gautier, Paris, Calmann-Lévy, 1908, p. 38-39. Livre trouvé sur Gallica.

Nous reproduisons ici la première strophe en traduction faite par Fundoianu et la strophe de Baudelaire, pour proposer, dans les pages qui suivent, une « lecture critique »[30] de la traduction.

« Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon, Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène, D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron. »	„Cînd Don Juan descinse spre subteranul fluviu Și îi plăti lui Caron obolul de drumeț, Un cerșetor funebru, măreț ca Antisthene, Răzbunător cuprinse truditele lopeți…”

Nous observons qu'il s'agit d'une traduction presque littérale, en vers rimés et rythmés. Le coefficient de foisonnement, par lequel on détermine statistiquement la différence de longueur du texte d'arrivée face au texte de départ, montre que du point de vue de la quantité des mots, il y a un degré de correspondance et d'équilibre. En outre, il faut remarquer l'ajout 'drumeț' à la fin du deuxième vers, probablement pour réaliser la rime, même si elle est imparfaite. 'D'un bras vengeur' est devenu simplement 'Răzbunător'. Concernant la rime, qui est une pierre d'achoppement pour les traducteurs de poésie, il ne l'a pas forcée. Il a compensé la perte par le couple tryptique rimique et rythmique 'drumeț-măreț-lopeți' et par le couple 'descinse-cuprinse'. Ajoutons ici, Théophile Gautier a bien remarqué : « Baudelaire cherche souvent l'effet musical par un ou plusieurs vers particulièrement mélodieux qui font ritournelle et reparaissent tour à tour […] ».[31] Synoptiquement, il s'agit d'une traduction récréative, de manière adéquate, où la préséance n'est pas attribuée à une partie du texte (le contenu ou la forme) mais au texte poétique entier.

Qu'est-ce que remarquons-nous jusqu'ici ? Premièrement, le fait que Fundoianu donne une traduction en vers et non pas en prose comme a fait Baudelaire et Mallarmé traduisant Edgard Allen Poe, en étant réservés en ce qui concerne la traduction de la forme. En fait, traduire la forme de l'original est une contradiction, car elle est la première qui est déconstruite, désagrégée par traduction. Notons, en outre, Fondane disait en 1943 que les vers doivent rester des vers. Les traductions de 1912 sont toujours en vers, aussi que les autres traductions. Cela explique que cette réflexion théorique de Fondane, lancée assez tard, c'est le résultat de la réflexion de la pratique et un constant de son trajet de traducteur de poésie en vers. Ajoutons ici

[30] Ce syntagme a été utilisé par Daniel Gile (1995) dans un article publie dans la revue *Meta*, intitulé „La lecture critique en traductologie", où "elle a un rôle d'agent correcteur et moteur dans le mécanisme de la progression scientifique. » Il continue à nous dire que « la lecture critique, qui implique une analyse attentive du texte lu, permet de mieux le comprendre et mieux le retenir qu'une lecture superficielle. » (Daniel Gile, „La lecture critique en traductologie", *Meta*, vol. 40, nr. 1, 1995, p. 6)

Muguras Constantinescu, qui a publié un livre intitulé *Pour une lecture critique des traductions*, L'Harmattan, 2013, affirme : « La lecture critique des traductions se situe tout près de la critique, la prépare et la précède, se tient dan son entourage, sans avoir sa construction solide et ses ambitions d'autorité. Elle permet aussi le plaisir d'explorer le texte traduit, associé au travail d'identifier les stratégies des traducteurs, leurs tentations, maladresses ou réussites, pouvant aller pour cela loin dans l'histoire de la langue et de la culture ou dans les caves du texte et des politiques éditoriales. » (p. 6)

[31] Charles Baudelaire, *op. cit.* p. 45.

le fait qu'ils sont rares, les théoriciens de la traduction qui échafaudent une « théorie[32] » et, en pratique, il n'y a pas des écarts frappants (voir le cas d'Antoine Berman[33] qui a établi les tendances déformantes en traduction, table noir pour tout traducteur, et qui, pratiquement, dans le cas de sa traduction du roman *Yo el supremo* du Paragyayen Augusto Roa Bastos, paradoxalement, il ne se synchronise pas avec sa théorie).

Deuxièmement, dans la même année – 1943, Fondane arrive à dire : « la poésie demeure essentiellement ce qu'on ne peut pas traduire. – Et ce sont ces éléments intraduisibles qui sont les éléments poétiques premiers. »[34] Ici, deux questions méritent d'être posées : Peut-on parler d'une conclusion *générale* (plutôt fermée qu'ouverte) sur sa pratique traductive de la poésie ? La vérité énoncée n'est pas en désaccord avec sa pratique ? Parce que Fundoianu-Fondane a été un praticien assidu de la traduction de poésie. Ou, l'intention de Fondane est de remètre en lumière, par cela, le champ prosodique négligé ou moins abordé par les spécialistes ? Même si elle a la forme d'une conclusion, son rôle est d'ouvrir et de canaliser la recherche sur « les éléments poétiques premiers » de la poésie qui sont, d'ailleurs, les plus difficiles d'être construites dans un autre discours poétique de la langue d'arrivée. La traduction de 'Don juan aux enfers' (même si nous avons seulement donné une strophe) montre cette difficulté.

En fait, demandons-nous, la pratique de Fundoianu n'offre elle-même une réponse à ce problème (qui a fait histoire) ? Plus précisément, est-ce que cette constatation de Fondane n'est pas vraiment une invitation à sa pratique traductive, illustrative concernant la traductibilité des éléments poétiques premiers ? Prenons toujours la traduction faite d'après le poème de Baudelaire. Nous remarquons, la littéralité dans ce cas, coïncide avec la littérarité. Fundoianu a recréé les éléments poétiques premiers de la poésie de Baudelaire. En fait, seulement faisant appel à la création (mot clé de la poétique du traduire), le traducteur peut traduire la poésie du texte. Poétique pour une poétique, disait Henri Meschonnic[35] ou poésie par poésie du texte et non pas poésie par vers. Berman affirme « Le problème n'est pas celui de traduire en vers ou en prose, mais de savoir comment traduire en vers. »[36] Est-ce que le problème de traduction se pose toujours dans le terme de « comment » ? Pourquoi nous disons cela, car, il ne faut pas oublier le fait que les vers sont une partie intégrante de la poésie, non pas la poésie elle-même. Donc, premièrement il faut avoir une pensée poétique et après il faut se poser la question du comment. Marlena Braester soulignait dans un article : « Aux yeux de Fondane, traduire l'image, la métaphore, aussi difficile que cette tâche puisse être, ne signifie pas encore traduire la poésie du texte. » À part cela « La préséance attribuée à l'image, à la métaphore (à quoi l'on réduit toute la poésie, voir l'Anthologie de l'Albatros) souligne dans la poésie son seulement élément traduisible ; et par la annihile le discours poétique dans ce qu'il a d'essentiel. »[37]

Nous avons dit dans un article écrit sur Fundoianu-Fondane :

La préséance accordée à un élément poétique premier signifie annihiler le discours poétique. La traduction d'un seul élément poétique premier ne signifie pas encore traduire le

[32] Pour parler de la théorie, il faut qu'elle s'applique en pratique. Or, selon le vérificationisme, le lecteur arrive à trouver un cas où elle ne s'applique pas pour contester le statut théorique. C'est pourquoi en traductologie il est risquant de parler d'une théorie de la traduction.

[33] Marc Charron, „Berman, étranger à lui-même", *TTR*, vol. 14, nr. 4, 1989, p. 672-679.

[34] Monique Jutrin, „Réflexions autour d'un panorama de la poésie 1933-43, article qui peut être visualisé sur le site : http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Autour_d%E2%80%99un_panorama_de_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_1933_43-183-1-1-0-1.html

[35] Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier/poche, 1999, p. 71.

[36] Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995, p. 24.

[37] Marlena Braester, *op. cit.*, p. 70.

poème. Sans la collaboration entre tous les éléments poétiques premiers, il n'y a plus possible la réalisation de la poéticité du texte comme la seule capable d'ériger un discours subjectivé à un discours poétique particulier.[38]

Pourtant, est-ce que nous construisons la poésie dans la langue d'arrivée avec les éléments de la poésie de la langue de départ ou, ça c'est encore une illusion, aussi comme la fidélité, l'équivalence (formelle ou dynamique), concepts d'ailleurs aporétiques, du mythe de Babel ?

Bibliographie :

- *Association Benjamin Fondane*
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, précédées d'une notice par Théophile Gautier, Paris, Calmann-Lévy, 1908, p. 38-39. Livre trouvé sur Gallica.
- Baudelaire, [Don Juan în infern], traduction B. Fundoianu, *Versuri și proză* (Iasi), III, 17-18, 1-5 novembre 1914, p. 525.
- Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995.
- Charron, Marc, „Berman, étranger à lui-même", *TTR*, vol. 14, nr. 4, 1989, p. 672-679.
- Constantinescu, Muguraș, *Pour une lecture critique des traductions*, L'Harmattan, 2013.
- *Dicționarul literaturii române*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2012.
- Eminescu, Mihail „Copilei cu ochi albaștri", *Floare-albastră,* 3-4/ 1912.
- Fondane, Benjamin, *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris Méditerranée, 2002.
- Fundoianu, B., *Cântece. Caietul E [manuscris tip carte] : [versuri]*, 1914 (19 file) ; Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, sala Manuscrise.
- Fundoianu, B., „Cuvinte despre un prieten", publicat la rubrica „Idei și oameni", *Lumea evree*, an I, no. 19, sâmbătă 1 noembre 1919. En traduction : Marlena Braester, Paroles à propos d'un ami, publiée dans *Cahiers Benjamin Fondane* 2/Automne 1998, Jerusalem.
- Fundoianu, B. – Fondane, Benjamin, *Opere I, Poezie Antumă* ; ed. îngrijită de Paul Daniel, George Zarafu, si Mircea Martin ; cuv. înainte și pref. de Mircea Martin ; tab. cronologic și dosar critic de Roxana Sorescu ; postf. de Ion Pop ; Editura Art, București, 2011.
- Fundoianu, B., *Poezii*, vol. I, prefață de Dumitru Micu ; tabel cronologic de Paul Daniel și George Zarafu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1983.
- Fundoianu, B., *Privelişti – şi inedite –*, ediție îngrijită, introducere și note de Paul Daniel, Cartea Românească, 1974.
- Groper, Iacob, „Nervi de primăvară", traduction de B. F., *Mântuirea*, I, nr. 27, 19 février 1919.
- Groper, Iacob, [Peste ape], tr. de B. Wechsler, *Hatikvah* (Galati), I, 20-21, 5 avril 1916.
- Haşir, I., [Cîntare], *Absolutio*, Iași, an I, nr. 3, 25 ianuarie 1914.
- Hașir, I., [De profundis], *Absolutio*, I, 5, 15 mai 1914.
- I., [Noapte de vară], *Floare-albastră* (Iasi), I, no. 1, 15 mai 1912.

[38] Cosmin-Gheorghiță Pîrghie, „Fundoianu-Fondane : le théoricien de la traduction de poésie", in Iulian Boldea (coordinator), *Identities in Metamorphosis. Literature, Discourse and Multicultural dialogue*, Arhipelag XXI Press, 2014, p. 688.

- Iosif, B., *Nostalgia ghetoului evreesc, Opera lui Iacob Groper, ca reflex al ființei evreilor din România*, Cultura Poporului, București, 1934.
- Jutrin, Monique, *Benjamin Fondane ou Le périple d'Ulysse*, Librairie A. –G. Nizet, Paris, 1989.
- Jutrin, Monique, „Réflexions autour d'un panorama de la poésie 1933-43, article qui peut être visualisé sur le site : http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Autour_d%E2%80%99un_panorama_de_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_1933_43-183-1-1-0-1.html
- Ladmiral, Jean René, „La traduction proligère ? – Sur le statut des textes qu'on traduit", *Meta*, vol. 35, nr. 1, 1990.
- Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier/poche, 1999.
- Ofir, I. G., [Creație], *Floare-albastră* (Iasi), I, 2, 15 juin 1912.
- Ofir, I. G., [Peste ape], *Floare-albastră* (Iasi), I, 1, 15 mai 1912.
- Pîrghie, Cosmin-Gheorghiță, „Fundoianu-Fondane : le théoricien de la traduction de poésie", in Iulian Boldea (coordinator), *Identities in Metamorphosis. Literature, Discourse and Multicultural dialogue*, Arhipelag XXI Press, 2014, p. 688.
- Regnier, H. de, [Invocare], traduction B. Fundoianu, *Viața nouă* (Bucarest), X, 8, 1 er octobre 1914.
- Sorescu, Roxana , „B. Fundoianu – Anii de ucenicie I-II", în *Observator Cultural*, no. 500 și 501, 18 și 26 noiembrie 2009.
- Sorescu, Roxana, „Benjamin Fondane et Jacob Groper" ; traduction faite par Carmen Oszi, d'après un article paru dans la revue *Observator Cultural*, 12 et 18 nov. 2009. L'article traduit a été publié en *Cahiers Benjamin Fondane*, no. 14, 2011. Il peut aussi être visualisé sur le site : http://fondane.com/Roxana%20Groper%2011.htm
- Tomescu, Ana-Marina, *B. Fundoianu-Benjamin Fondane: un scriitor între două literaturi*, Cartea Universitară, București, 2007
- Volovici, Léon, „Le paradis perdu : correspondances familiale", *Cahiers Benjamin Fondane*, 2/Automne 1998.

REFERENCE FORMS. PRAGMATIC FUNCTIONING

Beatrice Diana Burcea
University of Craiova

Abstract: The pragmatic approach of anaphore allows the designation of the reference of an imaginary discourse universe. This complex form of reference has various stylistic, pragmatic implications, able to radically change a perspective. In the discursive practice we have signaled on one hand aspects of referential continuity (cumulative anaphore), and on the other hand realizations of nominal indexed expressions. For this perspective, the postmodern poetic text shades significantly the pragmatic rhetoric. The theoretical corpus corresponding to the research maintains the opinions regarding the complexity of the phenomenon, which generated various approaches.

Keywords: anaphore, co-reference, indexed nominal expressions, pragmatics, reference.

1. Introducere

Secolul al XX-lea se caracterizează printr-o explozie de cunoștințe în domeniul tehnicii și al științelor naturii. Fizica, biologia, psihanaliza deschid perspective noi cu privire la înțelegerea lumii și a omului. Filosofia, la rândul ei, este marcată de această stare de fapt. Metode și cunoștințe de logică modernă formează baza progresului în știință și tehnică. Gânditori renumiți, precum Gottlob Frege și Bertrand Russell, contribuie esențial la dezvoltarea matematicii, a logicii și a filosofiei acestui secol. Științele devin etalonul și obiectul filosofiei. În contextul creat, idealul *neopozitivist* constă în exactitate și în posibilitatea verificării enunțurilor științifice. Metoda logică și exactitatea înlocuiesc problematica filosofică tradițională. Tributară acestei stări de fapt este acea „linguistic turn”[1], care presupune în filosofia secolului al XX-lea, „îndreptarea înspre limbaj, ca fiind obiectul său” (Kunzmann et. al. 2004: 183). Consecința imediată a fost accentuarea *analizei* , în sensul modelelor elaborate de George Edward Moore și Bertrand Russell. Proiectul realizării unui *limbaj ideal* devine temă majoră a filosofiei, îndeosebi pentru filosofii care au fondat filosofia analitică (Oxford) şi Cercul de la Viena. Ulterior, se dezvoltă filosofia limbajului *normal*, obiectul acesteia fiind limba în forma utilizată. Ludwig Wittgenstein este un reprezentant de seamă pentru ambele orientări (*ibidem*: 183).

În epocă, reflecția filosofică s-a concentrat asupra conceptelor „semnificație” și „referință”. Teoria semnificației a accentuat câteva aspecte importante: capacitatea intelectului omenesc, raportul semnificație-voliție, raportul semnificație-referință și adevăr (Flew 1996: 307). În tradiția filosofică aristotelică, teoria semnificației a constituit fundamentul semanticii veri-condiționale. Conform acestei teorii, semnificația unui enunț este stabilită în funcție de elemente referențiale, predicative și de forma enunțului. În teoria reprezentaționalistă a semnificației

[1] Expresia *the linguistic turn* „cotitură lingvistică”a fost introdusă de Gustav Bergmann, un membru al Cercului de la Viena, în recenzia la *Individuals* de Strawson în 1960; sintagma se referă la plasarea limbajului în centrul filosofiei (Fürst, Trinks 1992: 163). Cf. Richard Rorty, *The Linguistic Turn*: *Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press (1992).

lingvistice, sunt vizate câteva aspecte: impactul pe care o expresie îl are asupra unei persoane, proprietățile atribuite expresiei în cadrul enunțului, forma gramaticală a frazei care constituie enunțul (Alexandrescu 2001: 87-88). În studiile de specialitate, se cunosc modalități variate prin care se realizează operațiile referinței.

2. Coreferință și anaforă

În teoria lingvistică a referinței, Jean-Claude Milner atrage atenția asupra confuziei care poate apărea între coreferință și anaforă. Între două unități referențiale A și B poate apărea o relație de coreferință atunci când au aceeași referință, fără ca interpretarea vreuneia să fie afectată. Referitor la natura categorială, termenii în cauză pot fi omogeni sau heterogeni, relația fiind simetrică și tranzitivă. La pol opus, relația anaforică este asimetrică, apărând între un termen anaforizat și un termen anaforizant, favorizându-se distincția între o anaforă pronominală și o anaforă nominală. Sub aspect categorial, perechea anaforică din anafora pronominală este heterogenă. În cadrul anaforei nominale, perechea anaforică este omogenă, sub aspect categorial. Prin contrast, relația de anaforă nu este tranzitivă. În consecință, pronumele nu poate să fie niciodată anaforizat (Milner 1982: 32-33).

În analiza întreprinsă, Milner stabilește trăsături contrastive pentru cele două tipuri de anafore. În cadrul anaforei pronominale, anaforizantul este lipsit de referință virtuală proprie, în timp ce, în anafora nominală, anaforizantul este o unitate lexicală specifică, având o referință virtuală prin el însuși. Această trăsătură contrastivă are consecințe multiple.

Anafora nominală nu poate să atribuie o referință virtuală unui termen care este deja prevăzut. De asemenea este exclus ca obiectul său să fie referințele virtuale în ele însele. În măsura în care anafora nominală se referă la referințe, acestea nu pot fi decât referințe actuale. Se știe că anafora nominală constă în a conferi «au segment désigné par l'anaphorisant un caractère identifié, la propriété identificante décisive étant la précédente introduction du segment de réalité désigné par l'anaphorisé» (*ibidem*: 36). În mod firesc, identificarea presupune ca obiectul său să fie o „ființă identificabilă". Această cerință este obligatorie atât pentru anaforizat, cât și pentru anaforizant. Prin urmare, anafora nominală nu se poate realiza când anaforizatul este un termen generic sau un termen cuantificat, ci doar atunci când este un *particular*. În realitate, precizează Milner, acesta nu este numele anaforizat, care este un particular sau un generic, ci referentul său. Similar, acesta este referentul și nu numele care este identificat sau neidentificat. Numele în sine «ne peut être que défini ou indefini» (*ibidem*: 36). Noțiunea *particular*, se subliniază în analiză, nu are niciun statut din punctul de vedere al referinței virtuale, astfel ea se aplică doar dacă referința este actualizată[2].

Din această perspectivă, anafora pronominală are proprietăți contrare. În cadrul ei, anaforizantul este lipsit de referință virtuală. Scopul fundamental este acela de a i se atribui o referință virtuală. Anafora pronominală nu conferă referinței actuale a anaforizantului un caracter identificat. Aceasta poate fi o consecință secundă a reluării și nu condiția definitorie. Prin urmare, esențial în anafora pronominală nu este de a atinge referința actuală a termenilor legați, care poate chiar să lipsească în cazul lor. În opinia lui Milner, trecerea «du non identifié à l'identifié n'étant pas en cause, il n'est pas nécessaire que le référent de l'anaphorisé, à supposer qu'il y ait référence actuelle, soit non identifié» (*ibidem*: 37). Este indiferent dacă numele anaforizat este

[2] «Dire que l'anaphorisé et l'anaphorisant doivent être des particuliers, c'est donc exiger qu'ils soient l'un et l'autre dotés d'une référence actuelle» (*ibidem*: 37).

definit sau nedefinit[3]. Milner insistă asupra unui aspect esențial, adesea neglijat. Dacă anafora pronominală are drept scop fundamental de a oferi o referință virtuală, atunci coreferința intermediază această donație. În consecință, coreferința este esențială în anafora pronominală:

dans la mesure exacte où elle accomplit ce qui est essentiellement en cause: l'acquisition par un pronom de la référence virtuelle qui lui fait, par principe, défaut. Seule, en fait, l'identité peut opérer l'effet décisif: sans être directement la condition nécessaire de l'anaphore pronominale, elle est la condition *sine qua non* de ce que l'anaphore pronominale, par définition, accomplit. De plus, [...], la coréférence virtuelle s'accompagne, dans la généralité des cas, de la coréférence actuelle (*ibidem*: 37).

Prin contrast, în anafora nominală, coreferința nu îndeplinește același rol. Milner insistă asupra acestei diferențe:

Plus précisément, autant l'on peut voir pourquoi la coréférence virtuelle est requise pour effectuer une donation de référence virtuelle, autant on ne voit pas en quoi l'identification d'un segment de réalité X par relation à un autre segment Y devrait emprunter les seules voies de l'identité matérielle de X à Y. Il suit donc des propriétés définitoires de l'anaphore nominale qu'elle ne devrait pas, au contraire de l'anaphore pronominale, exiger de coréférence ni virtuelle, ni même actuelle (*ibidem*: 38).

Sintetizând concepția asupra relației dintre anaforă și coreferință, Milner subliniază trăsăturile contrastive. Anafora pronominală are anaforizantul lipsit de autonomie și de referință virtuală proprie, în timp ce anafora nominală are anaforizant autonom și înzestrat cu referință virtuală proprie. În anafora pronominală, scopul este de a oferi o referință virtuală anaforizantului și nu de a identifica referentul actual. În anafora nominală, scopul este de a identifica referentul actual al anaforizantului și nu de a oferi o referință virtuală. Dacă în anafora pronominală, anaforizantul nu are în mod necesar o referință actuală, în schimb, în anafora nominală, anaforizantul are în mod necesar o referință actuală. Spre deosebire de anafora pronominală, unde anaforizatul nu are în mod necesar referință actuală, fiind suficient să aibă o referință virtuală, în anafora nominală, anaforizatul are în mod necesar o referință actuală (*ibidem*: 38).

3. Anafora cumulativă

Sub aspectul relației cu referentul, anafora cumulativă sau rezumativă, globalizantă, este integrată continuității referențiale. Acest tip de anaforă coreferențială reia printr-o expresie unică mai mulți referenți diferiți. Reluarea poate fi simplă sau complexă, asigurându-se coreferențialitatea (Zafiu 2005: 658).

În textul postmodern, identificăm ambele tipuri de realizări. În poezia Magdalenei Ghica, reținem o ilustrare a echivalării complete a elementelor similare, anafora putând fi asimilată și categoriei identității referențiale. Eul enunțării îi reproșează Poetului atracția pentru cunoașterea sensibilă în detrimentul cunoașterii raționale:

[3] «Du même coup, il n'est même pas nécessaire que le référent de l'anaphorisé soit identifiable. Il n'a donc pas à être un particulier: il peut s'agit d'un générique ou d'une variable quantifiée» (*ibidem*: 37).

Tu nu ești înțelept, cântărețule!
Mai prejos decât a sofistului îți e starea,
Dar și muritorul de rând te întrece.

Nu știi locui în *casele* minții
fără ca miresmele florii de măr să nu te îmbete,
să nu te alunge din desăvârșite *lăcașuri*.
Și numai vorbind despre floarea de măr
poți tu gândi la mai rare esențe, din închise cetăți.
Astfel neterminatul tău rug cosit e de înghețate ființe.
(Ghica, *Către poet,* 1980: 99)

Realizarea complexă a anaforei cumulative permite, în analiza discursului, o concentrare a mesajului. Uneori, anafora rezumativă poate fi interpretată și ca *deixis* textual sau discursiv. În poezia lui Traian Coșovei, anafora cumulativă oferă, prin faptul divers, o perspectivă asupra condiției umane. De la faptul banal („Am stat și m-am gândit la păstrăvii care înotau într-o limbă străină"; „O vrăbiuță ca o bucată de ficat dizolvată-n alcool. / O vrăbiuță pe un fir de telegraf") la momentele de răscruce ale istoriei („și prin fir / tocmai se-anunță scufundarea Titanicului / pocnetul de la Sarajevo, ultimul desant al debarcării"), totul i se pare eului enunțiator de o „liniște oarecare". Anafora cumulativă, aflată în poziție mediană, permite modificatea sistemului valoric. Atenția enunțiativă este îndreptată asupra orașului „însingurat mortal". Degradarea existenței, prin „voalarea peliculei memoriei", prin „frumusețea comercială" a morții, face imposibilă răscumpărarea vieții. Imun la tragediile trecutului, eul enunțiator este strivit de cursul inautentic al vieții în matca unei „liniști oarecare":

Am stat și m-am gândit la păstrăvii care înotau într-o limbă străină.
Le-am văzut spinările lungi înfiorate
de-o emoție crestată cu briceagul roșu al sângelui direct în metalul apei
și m-am gândit că din toți puternicii lumii,
urcați într-un avion și azvârliți în spațiu,
nu mai rămâne decât un punct tremurător – atât de mic
încât aș putea să-l șterg din greșeală de pe sticla ferestrei.

O vrăbiuță ca o bucată de ficat dizolvată-n alcool.
O vrăbiuță pe-un fir de telegraf – și prin fir
tocmai se-anunță scufundarea Titanicului
pocnetul de la Sarajevo, ultimul desant al debarcării
și iarna-i pe-aproape și cohortele de monștri, dormind, ridică un miros dulce-acrișor.

Și asta n-a fost încă nimic.
Departe, un oraș se desfăcea ca un păianjen luminos, însingurat mortal.
Voalând pelicula memoriei. Solarizând neantul, retușând
Până la adolescență chipul morții – costum de ginere
Lângă mireasa de sânge și nervi
(frumusețe comercială. Ambalaj pentru omizile
Prafului de pușcă încurcate în părul tău, iluminând clorofila lui blondă...)

(Coșovei, *O liniște oarecare,* 1983: 29)

Alteori, sub presiunea timpului, eul enunțiator își asumă resemnat monotonia destinului. Meditația sumbră, lucidă, întreținută de „ultima ninsoare", anulează lamentația (Acum aș putea să mă văicăresc – neștiut de nimeni –, / ca o dubă de câini vagabonzi aș putea să dispar cu lira mea veninoasă și rea.") și duplicitatea (Aș putea, dacă aș vrea, să-mi pun ochelarii fumurii de orb la suferință. / Și să orbecăi pierdut între lucru și ființă"). Eul enunțiator face uz de libertatea de opțiune („dacă aș vrea") în numele unei „raze de soare". Perspectiva optimistă („Va veni un prieten al omului, un cititor ipocrit, un frate / zgâlțâind la fereastra dintre visuri și realitate.") atenuează temporar mustrările de conștiință. Atmosfera hibernală întreține „lenea geroasă născătoare de umbre și visuri". Privirea retrospectivă persistă pe fondul ultimei ninsori. Trecerea ireversibilă a timpului este resimțită acut în destinul comun asumat. Banalul cotidian este singurul mijloc de supraviețuire în monotonia existenței (Fii obișnuit și nimic altceva – / Mănâncă-ți mîncarea, mișcă-ți măruntaiele, treci apa și / dacă ești ostenit întinde-te la pământ / Ignorantul va râde, dar înțeleptul va înțelege..."). Anafora cumulativă aproximează dramele poveștii fără ieșire („Cam asta-i povestea și-aș putea să mă văicăresc."). Regretele circumscriu destinul personal celui general uman („Dar anul acesta ninge pentru ultima oară și fiecare fulg / e-o gară imensă din care pleacă mari bucăți de timp, spre oricând, spre oriunde."). Condiția artistului se înscrie în cea general-umană, ca într-o mare poveste:

Ninge pentru ultima oară anul acesta –
un frig sângeros taie nasurile boierilor albi ai zăpezii
și fiecare fulg e-un înger căzător bubuind pe-acoperișuri.
E-un păcat ce apasă. O lene geroasă născătoare de umbre și visuri.

Acum aș putea să mă văicăresc – neștiut de nimeni –,
ca o dubă de câini vagabonzi aș putea să dispar cu lira mea veninoasă și rea.
Aș putea, dacă-aș vrea, să-mi pun ochelarii fumurii de orb la suferință.
Și să orbecăi pierdut între lucru și ființă.

Căci va veni o rază de soare și va topi încet mânerele ușilor.
Va arăta un semn pribegilor, rătăciților, dușilor.
[…]
Va veni.
Va fi un prieten al omului, un cititor ipocrit, un frate
zgâlțâind la fereastra dintre visuri și realitate.

Dar anul acesta ninge pentru ultima oară / și tu
n-ai împlinit nici măcar vârsta unei flăcări reci de chibrit.
Cu mâini de ceară, subțiri, aprind o lumină pustie și grea.
Deasupra, timpul se prăbușește ca pielea de pe-un animal jupuit
peste tăcerea deasă, pântecoasă…

Și o pisică înțeleaptă ridicând o ureche dintre pahare
și cești de cafea
mi-a spus cu vocea mieroasă:

„Fii obișnuit și nimic altceva –
Mănâncă-ți mâncarea, mișcă-ți măruntaiele, treci apa și
dacă ești ostenit întinde-te la pământ.
Ignorantul va râde, dar înțeleptul va înțelege…”

Cam asta-i povestea și-aș putea să mă văicăresc.
Să număr de-acum anii ce s-au dus – împielițate secunde.

Dar anul acesta ninge pentru ultima oară și fiecare fulg
e-o gară imensă din care pleacă mari bucăți de timp spre oricând, spre oriunde.
(Coșovei, *Fantasme,* 1983: 31-32)

Anafora cumulativă complexă devine, în poezia lui Petru Romoșan, o modalitate pragmatică de cuprindere a „poveștii” lumii bolnave de licantropie în tiparul condiției umane. Asumarea destinului este prezentată din perspectiva unui meștesug primordial vânătoarea. Eterna relație dintre vânător și pradă cantonează eul enunțiator în resemnare. Prada ucisă („tânărul lup”) îl victimizează pe vânător, prin insinuarea paricidului („poate chiar el, tânărul lup, era părintele lui. Și-a ucis tatăl.”). Dimensiunea degradării umane este motivată de mersul firesc al lumii:

Preț de câteva vieți vânătorul își urmărește prada
și tânărul lup, superbul învins, își știe soarta
de câteva ori i-a albit blana, el tot își numără zilele,
își știe soarta.
Pedepsit este vânătorul, pedepsit,
în ochii victimei atâta umilință, atâta supunere,
poate l-a ucis pe strămoșul tuturor animalelor,
poate chiar el, tânărul lup, era părintele lui. Și-a ucis tatăl.
Dar „*acesta-i mersul lumii și nu-l pot vorbi decât de bine*”.
(Romoșan, *Lycantropia*, 1982: 40)

Alteori, povestea impostorului rămâne sub incidența destinului personal. Ipostaziat generic în „hoțul de cărți”, impostorul își asumă pedeapsa („e astăzi orb”). Festa jucată de soartă nu îl transformă în victimă; dimpotrivă, întâmplarea este privită cu detașare. Anafora cumulativă concentrează, sub aspect pragmatic, această ironie a destinului:

Vestitul hoț de cărți e astăzi orb.
Aceasta-i toată gluma.
(Romoșan, *Hoția de cărți,* 1982: 66)

Anafora cumulativă marchează, prin definiție, în analiza discursului o concentrare a mesajului. Adesea, realizarea ei pragmatică poate aduce o schimbare în planul conceptual al poemului, o schimbare de atmosferă poetică și, nu în ultimul rând, o insinuare gravă sau ironică asupra destinului general-uman sau individual.

4. Expresii nominale indexate.

Grupurile nominale referențiale pot funcționa ca anaforice. Reluarea prin nominal are atât aspect gramatical, cât și aspect lexico-semantic. Expresiile nominale anaforice pot avea un impact stilistic important, prin posibilitatea schimbării perspectivei. Informația nouă este transmisă implicit, prin identificarea coreferențialității (Zafiu 2005: 671).

Practica discursivă aduce în atenție un tip de realizări anaforice care se sprijină, în poezia lui Nichita Danilov, pe evocare. Imaginea dascălului de chimie revine nostalgic peste ani. Din făptura de odinioară cu „ochii umezi / ca lanul de lucernă în zori", care le asocia dragostea cu o reacție chimică, a rămas metonimic doar „o formulă chimică / scrisă de Dumnezeu:

Și însăși bătrâna domnișoară sau doamnă
doamna ducesă
ducesa cea verde
antica noastră profesoară
cu pălăria ei de pai
nu-i altceva decât
tot o formulă chimică
scrisă de Dumnezeu
pe tabla bolții senine
ca de altfel și lanul
de grâu în apus
peste care se înalță
tăcute păsări de seară
(Danilov, *Lecția de Chimie*, 2005: 205)

În poezia Magdalenei Ghica, eternitatea este o proiecție a feminității decăzute. Prin expresiile nominale anaforice nu se realizează evocarea, ci consemnarea lucidă, marcată de invective, care conturează o voalată estetică a urâtului. Progresia invectivelor este concentrată sinecdotic într-o anaforă asociativă „gură" („rujată"):

Această *femeie netrebnică*
ce-și vindea nurii uscați în piețele publice ori în biserici
mumie fardată care ne mai aștepți la colțuri
de stradă ori în întuneric,
sperietoare, *hoață de buzunare*, *vânzătoare de droguri*,

Cum te împodobeau cu aur și lețuri, *amanta fricoșilor*,
gură rujată care mai muști
obrazul copiilor și-ți lași eticheta
pe medicmente, parabole, trupuri de plastic
și trupul îndrăgostiților

M-ai mințit o mie de ani
m-am născut de o mie de ori, să te prind,
să te capăt, să te posed,

Unde ești (*dragostea mea*)?
Doamnă, ai murit nu cu mult înaintea primului război mondial:
Oare de câte ori va mai trebui să te-mpușc?
(Ghica, *Eternitatea*, 1980: 11-12)

În poezia lui Petru Romoșan, actul creației, reprezentat generic prin „poemul" metaforizat, devine un blestem. Expresiile nominale anaforice se înlănțuie progresiv, amenințător:

Iar vine blestematul ăsta, *poemul, pui de capră neagră,*
și-mi fură liniștea.
Scot cele mai bune dicționare, Enciclopedia Britannica
Îmi rupe masa,
Caut vorba rară, *Rupicapra, rupicapra,*
Vine blestematul ăsta, *poemul, pui de capră neagră,*
și-mi fură liniștea.
(Romoșan, *YORIK, YORIK, YORIK SAU DESPRE CUM DUMNEATA, CITITORULE, ÎMI ȚII ÎN MÂNĂ SCĂFÂRLIA*, I. 1., 1980: 58)

Expresiile nominale indexate presupun adesea asocieri semantice bazate pe cunoștințe despre lume. Structurile complexe în care apar pot include și alte tipuri de anafore.

5. Concluzii

În secolul al XX-lea, studiile interdisciplinare au contribuit la dezvoltarea filosofiei limbajului. Printre obiectivele majore care au atras atenția gânditorilor vremii, menționăm: problematica intelectului și a cunoașterii, studiul sistematic al „filosofiei lingvistice". Centrale în reflecția filosofică au devenit conceptele „semnificație" și „referință". Teoria semnificației a contribuit la fundamentarea semanticii veri-condiționale; conform acestei teorii, elementele implicate în realizarea semnificației unui cuvânt sunt cele referențiale, cele predicative și forma enunțului. În studiile de specialitate, referința este realizată prin modalități variate.

Relația dintre coreferință și anaforă poate crea confuzii. Coreferința apare între două unități atunci când au aceeași referință. Relația anaforică este asimetrică, apărând între un antecedent și un anaforic. Milner subliniază trăsăturile contrastive între anaforă și coreferință. Anafora pronominală are anaforicul lipsit de autonomie și de referință virtuală proprie, în timp ce anafora nominală are anaforic autonom și înzestrat cu referință virtuală proprie.

În analiza anaforei cumulative, am identificat ambele tipuri de realizări. Anafora simplă poate fi asimilată și categoriei identității referențiale (Magdalena Ghica). Anafora complexă poate oferi o perspectivă asupra condiției umane. Degradarea existenței face imposibilă răscumpărarea vieții, alteori, regretele circumscriu destinul individual celui general-uman (Traian Coșovei). Anafora cumulativă complexă devine o modalitate pragmatică de cuprindere a „poveștii" lumii bolnave de licantropie în tiparul condiției umane sau concentrează, în soarta impostorului, o ironie a destinului (Petru Romoșan).

În analiza pragmatică a anaforei, am reținut impactul expresiilor nominale indexate, care permit adesea schimbarea perspectivei. Uneori, modalitatea de realizare se sprijină pe evocare (Nichita Danilov), alteori pe consemnare lucidă (Magdalena Ghica). Expresiile nominale

anaforice se pot înlănțui progresiv , amenințător (Petru Romoșan). De asemenea, pot fi însoțite și de alte tipuri de anafore.

Abordarea pragmatică a anaforei face posibilă înțelegerea referinței unui univers de discurs imaginar.

Surse

Coșovei, T. Traian. 1983. *Poemele siameze*. București: Albatros.
Danilov, Nichita. 2005. *Ferapont (antologie de poezie 1980-2004)*. Pitești: Paralela 45.
Ghica, Magdalena. 1980. *Hipermateria*. București: Cartea Românească.
Romoșan, Petru. 1980. *Comedia literaturii*. București: Editura Albatros.
Romoșan, Petru. 1982. *Rosa Canina*. București: Cartea Românească.

Referințe

Alexandrescu, Vlad. 2001. *Pragmatique et Théorie de l'énonciation. Choix de textes*. București: Editura Universității.

Flew, Antony. 1996. *Dicționar de filozofie și logică*. Traducere D. Stoianovici. București: Humanitas.

Fürst, Maria; Jürgen, Trinks. 1997. *Manual de filozofie*. Traducere de Ioana Constantin. București: Humanitas.

Kunzmann, Peter; Burkard, Franz-Peter; Wiedmann, Franz. 2004. *Atlas de filozofie*. Traducere de Monica-Maria Aldea. București: RAO.

Milner, Jean-Claude. 1982. *Ordres et raisons de langue*. Paris: Éditions du Seuil.

Zafiu, Rodica. 2005. „Anafora". *Gramatica limbii române* (coord. Valeria Guțu Romalo), vol. II, pp. 656-672. București: Editura Academiei Române.

HUMOUR IN THE WESTERN DRAMATIC CANON

Elena Belciu
PhD Student, "G. Enescu" Arts University of Iași

Abstract: The paper is part of a larger research project tracing the use of humour in 20th century drama, particularly in the western dramatic canon, as defined by Harold Bloom. We make a very brief introduction to the notions of comic, humour, laughter, the canon itself and the West, ending with a more detailed analysis of the particularities of the incongruity theory of humour and its proponents. This sets the theoretical background for a wider study on the metamorphosis of the comic throughout the 20th century, well into the present.

Keywords: canon, humour, laughter, incongruity, comic

***„What is that unforgettable line?"* (Samuel Beckett, *Happy Days*)**

Comicul reprezintă o chestiune foarte serioasă. Sub umbrela comicului, adevăruri grele se pot spune, despre noi, despre ceilalți, despre instituțiile care alcătuiesc însăși fibra civilizației – religia, politica, ideologia, cultura, societatea cu toate „triburile" sale identitare. În plus, comicul, depinzând nu doar de intenția creatorului (dramaturg, artist), dar și de disponibilitatea sau înțelegerea receptorului, cât și de contextul materializării sale, „nu se poate manifesta decât în prezența *celuilalt* (...); fără un Altul și în absența unei conștiințe estetice, comicul dispare."[1] Cehov insista că marile sale piese sunt comedii, Stanislavski le-a montat melodramatic, stăruind caracterul lor tragic. Dramaturgul chinez, laureat în anul 2000 cu premiul Nobel pentru Literatură, Gāo Xíngjiàn, de asemenea, își descrie piesele ca fiind comedii. Guvernul chinez insistă că sunt nu doar de prost gust, dar subversive și le-a interzis montarea pe teritoriul Chinei. În spațiul mai larg al înțelegerii comicului și al umorului în relație cu lumea contemporană, nu putem să nu menționăm un episod petrecut anul trecut – masacrul jurnaliștilor de la *Charlie Hebdo*, în ianuarie 2015, pentru caricaturile cu profetul Mohamed. A avea sau nu umor poate fi o chestiune de viață și de moarte și, așa cum intuia Adrian Marino, „în condiții de obscurantism, dogmatism sau intoleranță, destinul comicului nu poate fi prea favorabil"[2].

Comicul este, fără îndoială, o temă gravă și o dimensiune fundamentală a vieții noastre culturale și sociale, fără de care spațiul artei nu spun că ar înceta să existe, dar ar fi, cu siguranță mult mai searbăd. Acum, mai mult ca oricând, este important ca valorile ce definesc cultura occidentală să fie afirmate ca mărci identitare ale unei civilizații ce și-a plătit tributul istoriei pentru dobândirea libertății de a râde. Și comicul este măsura acestei libertăți, care, așa cum vom vedea, nu a fost un dat al civilizației occidentale, ci o valoare pe care am câștigat-o în timp și pe care nu ne permitem să o pierdem.

Definirea comicului în parametri „științifici" și identificarea unei *teorii generale a comicului* care să cuprindă nu aspecte ale fenomenului, ci însuși *adevărul comicului* ar avea, mă

[1] Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2008, p.108.
[2] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 422.

tem, aceeași soartă ca trifoiul cu patru foi al lui Eugène Ionesco: „Toţi intelectualii din lume au luat parte activă și vehementă la controversă. S-au deschis anchete. Au căzut guverne. S-au întâmplat revoluţii. Numai o babă se pieptăna în tot timpul acesta. A fost surprinsă în flagrant delict. Condamnată. Arsă de vie. Şi în toate statele s-a pornit atunci o prigoană împotriva fabricanţilor de piepteni. S-au închis fabricile. S-au confiscat pieptenii pe motivul că e un lux criminal să te piepteni în acele grave momente, în care se va hotărî pacea sau războiul lumii. Situaţia planetară era extrem de complicată și de încordată”[3]. Și totuși, ne vom aventura într-un studiu despre comic. În canonul dramatic occidental.

Înainte de a începe analiza *comicului*, considerăm importantă lămurirea termenului de *canon,* respectiv *canon dramatic occidental*, la rândul său extrem de volatil în perimetrare. Fără a pretinde o „fixare” a termenilor, aceștia conținându-și propria volatilitate și permeabilitate la subiectivism, considerăm totuși importantă trasarea unui cadru, chiar și relativ, a ceea ce identificăm aici ca fiind canon dramatic occidental.

Canonul dramatic este o variantă a *canonului literar*, la rândul său, acesta din urmă împrumutând ideea din *canonul bisericesc*. „Canon”, spre deosebire de „tradiție”, de pildă (ca în „tradiția literară” sau „tradiția dramatică”), presupune o implicită dimensiune axiologică, un considerent de valoare recunoscută și asumată colectiv de o anumită cultură, în timp. Canonul literar și implicit cel dramatic, deși, desigur, nu sub această denumire, începe cu *Poetica* lui Aristotel, și continuă în această tradiție până în a doua jumătate a secolului XX, când însăși ideea de canon, confruntată cu relativismul postmodernismului, pluralitatea discursurilor și zodia multiculturalismului, intră sub semnul revizionismului.

Nu vom folosi definiții de dicționar pentru a caracteriza canonul, pentru că asocierea sa cu o simplă „listă” sau o „ierarhie” i-ar reduce impardonabil complexitatea ca fenomen. Canonul este în primul rând un *proces* dinamic, o *acțiune* colectivă asumată, un parcurs fluid al trecutului spre prezent și invers, un *sistem* autoregulator ce ține de însăși fibra existențială a artei și a literaturii. Canonul își conține revizionismul, care a funcționat dintotdeauna ca un mecanism de reglaj fin (un exemplu elocvent sunt avangardele care repudiau canonul cu care erau contemporane și care s-au absorbit în cele din urmă în interiorul său), însă experimentul postmodern a dus la o exacerbare a revizionismului, atât ca spectru tematic, cât și ca interval de timp. În doar câteva decenii, un canon milenar este întors pe dos, marginile devenind centru și centrul fiind renegat, în care esteticul este o funcție secundară a unei arte ce caută acum să îmbrace vechea haină a politicilor de tot felul și a ideologiilor.

Nu putem discuta despre fundamentele teoretice ale canonului și ale revizionismului, fără a aminti de Harold Bloom, critic literar și profesor la Universitatea Yale din Statele Unite, a cărui lucrare, *The Western Canon. The Books and School of the Ages,* publicată în 1994 și tradusă în peste 40 de limbi, inclusiv în română, „studiază, cu o oarecare nostalgie, douăzeci și șase de autori, încercând să izoleze acele trăsături care-i desemnează drept scriitori canonici – adică influenți în cultura noastră”[4]. Bloom face o înduioșătoare pledoarie pentru un canon conservator estetist, centrat în opera lui Shakespeare, în fața unui val de curente revizioniste: „canonul vestic înseamnă Shakespeare și Dante. Dincolo de ei nu e decât ceea ce ei au absorbit sau îi absoarbe”[5].

Întreaga polemică actuală în jurul revizuirii canonului, cu varianta extremă de abolire a sa cu totul sau înlocuire cu un corpus nou de opere, aparținând acelor segmente ale societății care au

[3] Eugen Ionescu, *Nu*, editura Humanitas, București, 2002, p. 223.
[4] Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor,* traducerea Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, București, 1998, p. 5.
[5] Idem, p. 407.

fost marginalizate (practic toți cei care *nu* aparțin constructului social numit *bărbatul-european-alb-mort* – întruchipare a *eurofalocentrismului*), își are rădăcinile în etosul postmodern. Aici, opera de artă nu își mai găsește centrul în pura sa valoare estetică (sacrosanctă în modernism), ci în spectrul *conex* operei, alcătuit din particularitățile vieții cotidiene, angajamentul politic, energiile sociale, dilemele etice, ideologiile feministe, pasiunile religioase, orientările sexuale, determinațiile rasei, clasa socială, multiculturalismul, etc. Harold Bloom construiește un argument extrem de pertinent pentru *canonul tradițional* și împotriva *canonului revizionist,* pe care îl asociază cu cele „șase ramuri ale *Școlii Resentimentului*: feministe, marxiști, lacanieni, neo-istoriști, deconstructiviști și semioticieni”[6].

Practic, polemica din jurul canonului, astăzi mai vie ca niciodată, cu cele două tabere istorice – conservatorii moderniști (estetiști, universaliști) și neo-liberalii revizioniști (multiculturaliști) – joacă soarta relației noastre cu arta. Teoretic, într-un scenariu extrem, în care „Școala Resentimentului” s-ar impune, cu politicile lor particular-identitare de reformă socială, orice discuție despre *frumos* în artă ar fi caducă. Sigur că Bloom se întreabă retoric dacă le faci într-adevăr „un bine celor insultați sau persecutați dacă citești un scriitor de origine comună cu ei, în loc să-l citești pe Shakespeare”[7].

Dar cine stabilește canonul? Am fi tentați să credem că academia, universitățile, criticii, publicul. Să le abordăm pe rând. Pentru Virgil Nemoianu, „canonizarea este un *proces democratic*, aparținând *publicului* care, reprezentând comunitatea în întregul său, pe durate lungi de timp, adoptă anumite opere și autori ca fiind reprezentativi pentru ei înșiși”[8]. Charles Altieri vede canonul ca pe o „formă instituționalizată de expunere a oamenilor la un set de atitudini idealizate (...), în mod esențial, un construct strategic, prin care societatea sau comunitatea își conservă interesele: canonul oferă control asupra textelor pe care cultura respectivă alege să le ia în serios și, deopotrivă metodele de interpretare care stabilesc ce înseamnă «serios»”[9]. Viziunea profesorului Altieri este destul de cinică în raport cu canonul, echivalându-l cu un mecanism de autoconservare civilizațională, un subtil aparat de propagandă culturală.

Canonul, trebuie să spunem, este o lege *nescrisă*. Sigur că există nenumărate enciclopedii, compendii, antologii, liste bibliografice, cărți de consum de genul celor intitulate *O sută de cărți de citit într-o viață* sau, varianta „breaking-news”, *Top 100 cele mai bune cărți din toate timpurile*, însă nici una dintre acestea, propuse de critici, universități sau edituri de prestigiu, nu reprezintă o listă exhaustivă a canonului. Pentru că, așa cum am spus, *canonul nu este o listă* și nu este *scris* nicăieri. Canonul reprezintă, așa cum bine observă Harold Bloom, acea energie inerentă a literaturii (și a artei) prin care „scriitorii, artiștii, compozitorii *înșiși* determină canonul, *făcând legătura dintre marii înaintași și marii urmași*”[10]. Deci nu evaluarea criticilor, nici gustul publicului (mai volatil aș spune decât propensiunile sale politice), ci autorii și artiștii înșiși generează și determină canonul, prin subtilele relații și influențe pe care le exercită unii asupra altora în timp. „Scriitorii puternici nu-și aleg precursorii cei mai influenți; ei sunt aleși de aceștia din urmă, dar tot ei au subtilitatea de a-i transforma pe înaintași într-un fel de compoziți, și deci,

[6] Idem, p. 411.
[7] Idem, p. 407.
[8] Virgil Nemoianu, Robert Royal, *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scolarly Choice, and Popular Pressures*, apud. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1991, p. 225. (traducerea noastră/în limba engleză în volum)
[9] Charles Altieri, *Canons and Consequences*, Northwestern University Press, Evanston, 1990, pp. 46, 42. (traducerea noastră)
[10] Harold Bloom, *op.cit.*, p. 407.

parțial, în ființe imaginare”[11]. Canonul nu se stabilește așadar în timp real și nici nu este imuabil, lăsând conceptul permeabil unui mecanism intern de revizuire. Ca spațiu temporal, „canonicitatea trebuie testată la două generații după moartea scriitorului”[12].

Fără a pretinde o concluzie asupra canonului, nu ca structură, pentru că am văzut că acesta nu există *scris* nicăieri, ci mai degrabă asupra oportunității existenței sale, sub presiunea revizionismului agresiv contemporan, consider totuși că o cultură dinamică are nevoie de un centru stabil și de ordine, altfel, ca orice sistem, și cel cultural sucombă entropiei și se pierde în detalii marginale, în crevasele extremităților și, *par extension*, în extremisme. Acum, mai mult ca oricând, canonul cultural (literar, dramatic, artistic), înțeles ca fibră spirituală a societății, trebuie protejat. Canonul nu este un moft academic, este vital pentru sănătatea culturală a fiecăruia dintre noi și a noastră împreună, ca civilizație occidentală.

Și ce este această civilizație occidentală? În dimineața în care scriu aceste rânduri, presa anunță peste 80 de morți într-un atac terorist la Nisa, de Ziua Națională a Franței. Oricât de tentant ar fi să definim civilizația occidentală prin opoziție cu *Celălalt*, însăși substanța sa îl conține pe acest *Celălalt*[13]. Rădăcinile antice grecești – Aristotel și prima mărturie a unui canon vestic – sunt în cultura occidentală modernă, o contribuție a civilizației *islamice*. *Corpus Aristotelicum* nu ne-a parvenit direct din originalele grecești, ci din copiile și traducerile arabe ale Evului Mediu, cât și din comentariile lui Ibn Rushd asupra acestor texte. Cunoscut în cultura occidentală după numele său latin, Averroes (1126-1198) este părintele aristotelismului în cultura occidentală. Însă contribuțiile sale de polimat sunt intim legate, până în secolul al XVII-lea, inclusiv de Galileo Galilei (1564-1642), „părintele astronomiei”, ale cărui scrieri își revendică sursele în numeroase tratate islamice, de la Averroes, la Nasir al-Din al-Tusi (1201-1274), datate două secole *înainte de* Copernic și modelul său „revoluționar” heliocentric (1473-1543). Apariția tiparului în civilizația occidentală, odată cu Johannes Guttenberg, în 1455, care a reprezentat o altă revoluție civilizațională pentru Occident, era inventat deja în Orient încă din anul 80 d.Hr. (primele imprimări pe hârtie), respectiv secolul al XI-lea (primul tipar mobil, de lemn). Chinezii tipăreau deja pe hârtie[14] cu sute de ani înaintea Europei.

Civilizația occidentală nu a inventat roata și istoria sa culturală este intim legată de civilizațiile Orientului, dar cu siguranță civilizația occidentală este cea care a scos roata din ogor și a „învârtit-o” în spațiul cosmic. Spațiul cultural occidental nu este neapărat o întindere geografică, și nu are neapărat legătură cu vestul cardinal, ci este înțeles ca spațiu de civilizație care îmbrățișează valorile occidentale ale gândirii critice libere, ale drepturilor fundamentale ale omului, ale egalității de șanse și ale democrației, în buna tradiție a Renașterii, Umanismului, Iluminismului și modernității. În sens contemporan, lumea occidentală se definește în funcție de criteriile luate în considerare – culturale, economice, spirituale, politice sau ideologice – și nu are o accepțiune general acceptată. Din punct de vedere cultural și sociologic însă, lumea occidentală include acele spații identitare ce se revendică din culturile Europene, inclusiv Americile (SUA,

[11] Idem, p. 473.
[12] Idem, p. 407.
[13] Un *Celălalt* pe care, pentru prima oară nu îl definim ca „*inamic*”, ceea ce i-ar conferi *legitimitate* în luptă, o demnitate și o onoare, care nici celor mai atroce prizonieri de război nu li s-a refuzat în timpul mailor războaie ale secolului XX; un *Celălalt* terorist, demonizat, izolat într-o înțelegere stearpă a dinamicii Occident-Orient și a istoriei care ne leagă.
[14] O copie *tipărită* a manuscrisului *Sūtra de diamant*, unul din textele fundamentale ale budismului zen, datat 11 mai 868, se află la Biblioteca Națională a Angliei, ca cea mai veche carte tipărită din lume.

Canada, Mexic, Cuba, Argentina, Brazilia, Chile, Columbia, Uruguay, Venezuela) și Oceania (Australia și Noua Zeelandă).

Revenim așadar la sintagma propusă inițial, de **canon dramatic occidental**, după ce ne-am oprit, separat și oarecum schematic, asupra noțiunilor de *canon* și *Occident*. Am văzut deja că Harold Bloom îl plasează pe Shakespeare în centrul întregului canon literar și că, între cei 26 de autori pe care îi consideră a alcătui familia culturală occidentală primordială, Molière, Ibsen și Beckett se află la loc de cinste. Nici măcar nu vom încerca să propunem vreo listă de dramaturgi canonici, pentru că am demonstrat deja sărăcia inerentă a unei astfel de liste. În analiza noastră, altfel centrată pe o problematică a comicului, vom aborda mai curând curentele culturale și epocile istorice ale secolului XX, în relație cu tema noastră.

Înainte de asta, poate ar merita să menționăm totuși, o subtilă distincție între **canonul dramatic occidental**, cu referire la dramaturgi și opere dramatice, și **canonul teatral occidental**, ce ar include spațiul mai larg al artei scenice, cu artiști și public deopotrivă. Acesta din urmă, consider, este mult mai dificil de perimetrat, fiind mult mai democratic structural și având mai multe variabile, inclusiv mai mulți creatori și mai mulți participanți. Relația dintre ele permite o oarecare echivalență, însă nicidecum totală. Mai mult, am putea spune că până în secolul XX canonul teatral occidental este subordonat celui dramatic, pentru ca începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea să observăm o schimbare totală de sens, dimensiunea de spectacol a teatrului devenind prioritară. Noul patriarh al teatrului nu mai este Dramaturgul, ci Regizorul. În plus, texul dramatic nu mai este o dimensiune imuabilă a teatrului, ca până atunci. Așa cum observă Patrice Pavis, „*orice* text este teatralizabil din momentul în care este utilizat pe scenă. Ceea ce până în secolul XX era considerat o marcă a dramaticului – dialoguri, conflict și situația dramatică, noțiunea de personaj – nu mai reprezintă o condiție *sine qua non* a textului destinat scenei sau utilizat pe scenă”[15]. În plus, textul dramatic poate fi disociat complet de *teatralitate,* concept pe care Roland Barthes îl definește ca teatru fără text: „este o bogăție de semne și senzații care se edifică pe scenă, plecând de la argumentul scris, este această percepție ecumenică a artificiilor senzuale, gesturi, tonuri, distanțe, substanțe, lumini, care scufundă textul în plenitudinea limbajului exterior”[16].

În ceea ce privește **comicul**, nu multe lucruri noi se mai pot spune – subiectul a fost tratat în detaliu de-a lungul anilor –, fără a produce de fapt un consens absolut, doar o înțelegere izolată a mecanismelor sale interne, considerate de fiecare dată în raport cu un obiect de referință. Adrian Marino surprinde perfect această volatilitate a definirii comicului: „Nu orice comic este literar, nu orice explicație a comicului este estetică, nu orice definiție este adecvată unui conținut comic specific” și demonstrează versatilitatea comicului prin multitudinea de sinonime sau concepte conexe în spațiul marilor limbi europene (*humour, burlesque, ridicule, ludicrous, esprit, wit, raillery, mimicky, satire, mirth, buffoonery, jest, gag, doggrel, slapstick* etc.). Este important în contextul lucrării de față să menționăm *ab initio* că echivalarea comicului cu genul comediei reprezintă o veche confuzie, pentru că „noțiunile nu se acoperă integral, nu sînt sinonime”[17].

De asemenea, o altă înțelegere tradițională imprecisă a comicului este cea care îl pune în relație de cauzalitate cu râsul. Este o diferență sesizabilă între râsul comun și *râsul comic* sau *râsul estetic*. Râsul în afara sferei estetice poate avea o multitudine de cauze și funcții. Râsul poate fi o reacție *fiziologică* primordială, chiar primitivă (bebelușii râd, înainte de actualizarea

[15] Patrice Pavis, *Dicționar de teatru,* traducerea Nicoleta Popa-Blanariu și Florentina Floria, Editura Fides, Iași, 2012, p. 416.
[16] Roland Barthes, *Essais critiques*, apud. Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 383.
[17] Ibidem.

conștiinței de sine), un mecanism *psihologic* involuntar (râsul nervos, isteric, surprins, în hohote, surâsul etc.) sau o dimensiune a limbajului *social* (râsul comunicativ, defensiv, politicos, complice, solidar, disimulat, contagios, etc.). Râsul social, deși tributar aceluiași mecanism de manifestare, poate avea două funcții diametral opuse – de *incluziune*, pe de o parte (a râde *cu* celălalt) și, pe de altă parte, de *respingere* (a râde *de* celălalt). Această distincție este relevantă în tratarea subiectului nostru, în perspectiva mecanismului de interacțiune între public, respectiv râsul acestuia, și produsul artistic (piesa, spectacolul, jocul actoricesc). Distincția, considerăm, marchează tipul de raportare la *comicul estetic* – de *distanțare* (echivalentului râsului social de *respingere*) sau de *asumare* (echivalentul celui de *incluziune*).

Spectrul de manifestare al râsului poate fi iarăși relevant pentru tema noastră, din perspectiva reacției publicului, variind de la o simplă descreștire a frunții sau un surâs, la râsul incontrolabil în hohote. Râsul are această dimensiune socială pronunțată, prin care se manifestă mai curând *împreună* cu alții, decât în izolare individuală. Situația comică în teatru, bine construită și executată, va genera râsul publicului prin valoarea sa intrinsecă, pe de o parte, dar și prin simpla participare a spectatorilor *împreună* la actul comic. Această dimensiune a comicului, sau mai precis a reacției la comic (râsul contagios), este perfect demonstrată de o invenție americană a anilor 1950 – *laugh track*-ul sau râsul colectiv artificial, înregistrat pe bandă, inserat în show-urile de comedie după fiecare situație comică, pentru a induce râsul spectatorului izolat, acasă pe canapea, în fața televizorului. Acest procedeu este utilizat până în ziua de astăzi, îndeosebi în televiziune (teatrul și cinematograful beneficiază de public real care își poate construi singur, din propria energie interioară colectivă, reacția la comic). Merită să menționăm că există, în spațiul cultural american, o formă oarecum hibridă de teatru-televiziune în comedie, în special în interiorul genului *sitcom*, în care serialul este filmat într-un studio cu public *live*, al cărui răspuns la situația comică uneori este stimulat de aceste *laugh tracks*. Sitcomul american a reușit să inventeze așadar un nou tip de comic în a doua jumătate a secolului XX – *comicul la conservă* care te scutește și de minima procesare intelectuală a situației comice, pentru că aceasta este semnalată sonor *de fiecare dată* și există astfel șanse minime să ratezi poanta. Aceste raportări la râs și umor în spațiul contemporan, ne oferă o imagine asupra relației cu comicul într-o lume digitalizată, a vitezei. Între *homo sapiens* și *homo zappiens*[18], omul nostru, *homo ridens*[19], este omul care râde, omul centrat în conceptul de comic.

Trebuie să menționăm relația intimă pe care comicul o întreține cu o întreagă arie de manifestare, mecanisme și reacții, de la *umor, ironie, sarcasm, amuzant, ilar, ridicol, rizibil, spiritual, satiric,* etc. În *Estetica*, Nicolai Hartmann consideră *comicul* în opoziție cu *umorul*, în sensul că primul ține de obiect, considerat a avea potențialul comicului inerent, în vreme ce umorul este proprietatea subiectului, a artistului. Umorul, având această dimensiune profund subiectivă, este strâns legat de fiecare context individual și de ceea ce numim *simțul umorului*. Educația, inteligența, maturitatea, sofisticarea, imanența cultural-geografică și desigur gustul fiecăruia influențează felul în care comicul se traduce în umor. Patrice Pavis, comparând umorul cu ironia, acesta din urmă dând adesea „impresia de răceală și de detașare intelectuală”[20], definește umorul ca fiind mai cald – „el scrutează aspectele filosofice ascunse ale existenței și lasă să se întrevadă la umorist o mare bogăție interioară”[21]. Așa cum notează Vasile Morar, „în

[18] Wim Veen și Ben Vrakking, *Homo Zappiens: Growing Up in a Digital Age*, A&C Black, Londra, 2006.
[19] Termen propus de Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londra, 1964.
[20] Patrice Pavis, *op.cit*, pp. 68-69.
[21] Ibidem.

fapt, *comicul* şi *umorul*, nu sunt paralele, ci sunt eşalonate unul în spatele celuilalt, în sensul că, orice umor este deja raportat la un comic prezent şi că nu se poate ivi fără el”[22].

Bref, o situație *este comică*, în vreme ce o persoană *are umor*. Ca și în cazul celorlalte concepte, încercăm nu să definim, dar măcar să trasăm un cadru de înțelegere al acestor noțiuni, deși critica însăși nu a ajuns la un consens în ceea ce privește aceste noțiuni. Așa cum scria, cu umor, regretatul academician Solomon Marcus, „să nu faceţi imprudenţa de a vă aventura în definiţii. Luaţi umorul la modul cel mai empiric posibil, în toate variantele sale: comic, zeflemea, glumă, anecdotă, vorbă de duh, ironie, păcăleală, farsă, satiră, şarjă, caricatură, amuzament”[23]. Și pe bună dreptate – studiul asupra comicului și al umorului nu este o știință, mai precis, nu poate folosi instrumentarul de măsurare al științelor exacte, de aceea categorisirile, clasificările, perimetrările, așa cum apar ele în critica de specialitate cad retrospectiv și colectiv pradă... comicului. Nicolai Hartmann deosebește *comicul* de *umor*, dar îl pune în directă relație cu *râsul*, invocând un adevărat *etos al râsului*; Adrian Marino găsește asocierea *comicului* cu *râsul*, o supărătoare confuzie „de veche tradiție”, la fel ca asocierea sa cu *ridicolul*, într-o la fel de veche tradiție aristotelică; Jean-Marc Defays situează *rizibilul* ca nivel intermediar între *comic* și *râs*, în care *rizibilul* este o formă de comic „deliberat și nonaccidental”; Evanghelos Moutsopoulos raportează categoria comicului la șase valori antropocentrice: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*; Mihail Ralea identifică cinci categorii subsidiare comicului – *spiritul, umorul, grotescul, burlescul, ironia*; pentru Aristotel, comicul este o întruchipare a *ridicolului* – „un cusur și o urâțime de un anumit fel, ce n-aduce durere, nici vătămare”; pentru Henri Bergson, în chiar primul an al secolului XX, comicul este „*mecanique plaqué sur le vivant*”, o definiție pe cât de laconică, pe atât de seducătoare.

Comicul, ca problematică filosofică, a constituit dintotdeauna un subiect tentant pentru gânditori – de la Socrate, la Platon, Aristotel, Descartes, Hobbes, Rabelais, Voltire, Kant, Spinoza, Nietzsche, Freud, Schopenhauer, Bergson și până în zilele noastre –, etosul comic fiind deopotrivă o dimensiune a etosului estetic și etic. Dintre toate teoriile comicului, de regulă împărțite în trei mari categorii, „clasificate după originea plăcerii comice (prin efect de *superioritate*, de *incompatibilitate* ori *de relaxare psihică*)”[24], ne vom opri asupra teoriei incongruenței, ca definitorie pentru analiza comicului în canonul dramatic occidental.

Dintre toate teoriile comicului, în secolul XX, **teoria incongruenței** sau, cum mai este cunoscută, teoria comicului ca incongruență-rezolvare, „*incongruity-resolution (I-R) theory*”[25] este cea pe care critica o acceptă ca fiind cel mai aproape de o înțelegere comprehensivă a fenomenului comic în contemporaneitate. Desigur, ne confruntăm și în interiorul acestei teorii cu o multitudine de nuanțe și particularități de abordare, mecanismele comicului dovedindu-se la fel de eluzive ca întotdeauna.

Teoria apare sub acest nume în anul 1764, în analiza filosofului scoțian, **James Beattie**, *An Essay on Laughter and Ludicrous Composition*[26], care identifică râsul ca originând dintr-o incongruență a unui lucru în raport cu totul unitar din care face parte (poanta unei glume reușite

[22] Vasile Morar, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, 2008, varianta online http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm (accesat 11.06.2015)
[23] Solomon Marcus, *Eseu: Umorul, dincolo de divertisment (I)*, în revista *România literară*, nr. 9/2015.
[24] Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 69.
[25] Matthew M. Hurley, Daniel C. Dennett, Reginald B. Adams, Jr., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013, p. 45. (traducerea noastră)
[26] James Beattie, *The Works of James Beattie: Essays*, Vol. 6, Hopkins and Earle, Philadelphia, 1809, volum online scanat: https://books.google.ro/books?id=Sc87AQAAIAAJ, p. – (accesat 18.07.2016) (traducerea noastră)

este o astfel de incongruență, în sensul că livrează un deznodământ neașteptat, sau în incongruență cu premisa). Râsul, afirmă Beattie, este generat întotdeauna de o emoție care se produce mai întâi în spațiul gândirii și a felului în care mintea procesează și interpretează acea incongruență.

Immanuel Kant, contemporanul lui James Beattie, nu folosește explicit termenul de *incongruență* în abordarea problematicii comicului, însă propune o teorie intelectualistă ce pune în evidență „factorii de ordin *cognitiv* ai râsului. Principiul acestei teorii insistă asupra constatării că râsul este asociat percepției subite a unui fapt *anormal* și *neprevăzut*”[27]. Kant afirmă că „în tot ceea ce produce un râs puternic, zguduitor, trebuie să existe ceva *absurd* (care în sine nu poate satisface intelectul). Râsul este un afect care provine din *transformarea bruscă a unei aşteptări încordate în nimic*”[28]. Astfel, *comicul ca incongruență* este un tipar pe care îl percepem ca venind împotriva așteptărilor noastre. Unul dintre exemplele oferite de filosoful german redă povestea unui moștenitor al unei rude bogate care, vrând să-i organizeze acesteia o înmormântare fastuoasă, nu reușește întrucât, cu cât le oferea mai mulți bani celor tocmiți să jelească, cu atât aceștia se arătau mai veseli. Paradoxul, rezoluția neașteptată a unei așteptări create reprezintă sursa comicului ca incongruență.

Søren Kierkegaard, deși nu folosește explicit termenul de *incongruență* în definirea comicului, dincolo de dimensiunile metafizice pe care i le acordă, îl vede ca pe o *juxtapunere* a două lucruri între care nu există sau n-ar trebui să existe nici o relație: „situaţia este mereu comică dacă sunt raportate unul la altul două lucruri care exclud orice posibilitate de relaţie”[29].

O variantă a teoriei comicului ca incongruență este prezentată și de **Arthur Schopenhauer** în *Lumea ca voință și reprezentare*, unde comicul este identificat ca aflându-se undeva între *percepția propriu-zisă în realitate* a unui lucru și *reprezentarea sa conceptuală*, rațională, abstractă, pe care o avem despre acel lucru. Este vorba, și la Schopenhauer, de plasarea comicului într-o paradigmă de incongruență, însă diferită de cea kantiană, unde „fractura” se producea între *așteptare* și *experiență*, acea transformare a așteptării încordate în nimic. Schopenhauer afirmă că „râsul nu este niciodată altceva decât *lipsa de potrivire – constatată brusc – dintre un concept şi obiectele reale* pe care el le-a sugerat, în orice mod de a fi, iar râsul constă tocmai în exprimarea acestui *contrast*”[30].

Teoria comicului ca incongruență este, în raport cu celelalte teorii (limitative în perspectivele lor, negative sau pozitive), cea mai eficientă în explicarea fenomenului comic. În plus, este singura care abordează și încearcă o explicație a relației comicului cu ilogicul, respectiv a relației intime dintre simțul umorului și simțul absurdului. Însă ilogicul sau absurdul – deci, incongruența – nu devin comice decât dacă sunt rezolvate cognitiv. Rezolvarea, prin simțul umorului, validează caracterul comic al unei situații, personaj, lucru, etc. Exemplificăm cu o replică aparent simplă din *Cântăreața cheală*: „Prefer o pasăre într-un ogor, decât un ciorap într-o roabă”[31]. Construită pe tiparul unui proverb de tipul *Mieux vaut tard que jamais* (Mai bine mai târziu decât niciodată), replica nu urmează de fapt nici un traseu logic, și concluzia nu rezultă din

[27] Jean-Marc Defays, *op.cit.*, p. 21.
[28] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, Editura Trei, București, 1995, p. 168. (sublinierile noastre)
[29] Søren Kierkegaard, *Opere, I, Din hârtiile unuia încă viu. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere din daneză, prefață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Editura Humanitas, București, 2006, p. 303.
[30] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducerea Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, proslogion și cronologie de Anton Adămuț, Editura Moldova, Iași, 1995, p. 74.
[31] Eugen Ionescu, *Cîntăreața cheală*, traducerea Radu Popescu și Dinu Bondi, Editura Minerva, București, 1970, p. 44.

premisă. Însă, ca exemplu de absurd pur, nici premisa nu reprezintă mare lucru – în loc de „mai bine ABC, decât BCD", structura este „mai bine TRB decât XLQ". Comicul rezultă din cel puțin trei niveluri de incongruență: primul este acesta al falsului schelet paremiologic, un *non sequitur* fracturat logic, și în premisă, și în concluzie. Cel de-al doilea nivel este evident doar în textul original în franceză, în care concluzia conține și o rimă internă care sporește efectul comic structural („*J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette"*[32]). Și al treilea nivel este cel global al piesei, în care această replică, fără sens inerent, o regăsim ca fiind ilogică și în contextul mai larg al replicilor imediate și al comunicării dintre personaje. Un absurd general al cărui efect comic rezultă din rezolvarea cognitivă a celor trei niveluri. Comicul celui de-al treilea nivel, desigur, se produce doar prin asumarea unei premise ca „teatrul absurd este teatru" sau „absurdul se comunică pe sine, ca absurd" și mesajul fracturat, ilogicul, non-limbajul devin în sine metafore ale imposibilității comunicării în viața reală.

Dramaturgia secolului XX practică un gen de comic explicabil aproape exclusiv prin teoria incongruenței, teorie pe care o vom nuanța în continuare, cu o detaliere a teoriei comicului la **Henri Bergson**. Scris în anul 1900, *Le rire. Essai sur la signification du comique* începe retoric cu întrebarea „Ce înseamnă râsul?" și continuă cu aceeași afirmație pe care o găsim practic în toate studiile dedicate acestui fenomen, legată de *imposibilitatea definirii comicului*: „Scuza noastră, atunci când abordăm subiectul, la rândul nostru, este aceea de *a nu viza să închidem comicul într-o definiție*. Noi vedem în comic, înainte de toate, *un lucru viu*"[33]. Modelul propus de Bergson aduce totuși câteva clarificări notabile asupra comicului, umorului și râsului. Schițează o metodă de producere și detectare a umorului într-o perspectivă destructurat-mecanică a omului pe care o denumește „*du mecanique plaqué sur du vivant*"[34]. De asemenea asociază comicul cu ceea ce este strict uman sau antropomorfizat, susținând că râdem doar împreună *cu* cineva sau *de* cineva (sau ceva căruia i-au fost atribuite trăsături antropomorfice). Această capacitate a omului nu doar de a se percepe destructurat, în componentele care îl fac om, dar de a transpune aceste trăsături sau componente antropomorfice unor lucruri, obiecte, animale, etc. vădește însăși natura mecanică a omului. Bergson plasează comicul în conștientizarea sau intelectualizarea acestei destructurări mecanice.

Râsul bergsonian este o manifestare a intelectului separat de emoție, o încremenire temporară a sentimentelor, un fel de anestezie a inimii, ce permite manifestarea inteligenței pure: „Comicul necesită, în sfîrşit, pentru a produce întregul său efect, ceva asemănător unei anestezii de moment a inimii. El se adresează inteligenţei pure. Numai că această inteligenţă trebuie să rămînă neîncetat în contact cu alte inteligenţe"[35]. Comicul și umorul, așadar, au o funcție socială, nu neapărat în sensul „clasic" de corectare a moravurilor, dar de respingere a automatismelor individuale, pe care Bergson le consideră măsura mecanicității și inflexibilității individuale, rigiditate pe care acea dimensiune a comunității numită *sociabilité*, o respinge prin râs.

În ultimă instanță comicul bergsonian se află la intersecția a două forțe existențiale, de o egală intensitate – una centripet-socială, orientată spre reguli (care odată intrate în automatism sau mecanicitate dau rigiditate sistemului) și una centrifug-individuală, a instinctului spre libertate. Comicul apare, după cum spune Bergson, în momentul în care automatismul

[32] Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve suivi de La leçon*, Editions Gallimard, 1954, p. 73.
[33] Henri Bergson, *Teoria rîsului*, traducerea Silviu Lupaşcu, studiu introductiv Ştefan Afloroaei, Institutul European, Iași, 1998, p. 25.
[34] Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Quadrige Presses Universitaires de France, Paris, 1991, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205311 (Bibliothèque nationale de France) (accesat 01.07.2016)
[35] Henri Bergson, *op.cit.*, p. 28.

individului-marionetă sau al sistemului-mecanic este expus în toată splendoarea rigidității sale. Originalitatea teoriei bergsoniene vine însă din considerarea funcției corectiv-moralizatoare a comicului ca fiind posibilă, dar *nu neapărat necesară*, scoțând comicul din sfera teoriei superiorității, în care se râde *de* ceva pentru a corecta un inerent neajuns *moral* (a se vedea un întreg gen al comediilor de moravuri). Acest neajuns care creează efectul comic, pentru Bergson, este *amoral* – orice mecanicizare, orice automatism, inclusiv (sau poate mai ales) al virtuților duce la exagerări sortite rigidității și implicit comicului.

În plus, corpul în sine, stângaci, imperfect (măcar în comparație cu elevarea sufletului), teluric, mecanic, odată privit în izolare, prin intermediul intelectului pur, separat de emoție, devine comic: „poetul tragic are grijă să evite tot ceea ce ar putea să atragă atenţia asupra *materialităţii* eroilor săi. De îndată ce intervine *grija corpului*, o *infiltrare comică* este de temut. Acesta este motivul pentru care eroii de tragedie nu beau, nu mănîncă, nu se încălzesc. Chiar, pe cît posibil, nu se aşază. A te aşeza în mijlocul unei tirade înseamnă a-ţi aminti că ai un corp. Napoleon, care era psiholog în timpul său liber, remarcase că *se trece de la tragedie la comedie prin simplul fapt de a te aşeza*”[36].

Studiul lui Henri Bergson despre comic anunță o preocupare serioasă în secolul XX legată de această temă și, deși prezintă o serie de inexactități, pe care critica va încerca să le corecteze, introduce câteva idei noi, valoroase în înțelegerea fenomenului. Critica teoriilor bergsoniene o consider ca provenind nu atât din contestarea validității lor intrinseci, cât din asumpția că nu rezolvă *exhaustiv* problema comicului și nu prezintă o *teorie generală a comicului*. Iar aceasta este o prejudecată subtilă care „bântuie” întreaga activitate critică și, pe alocuri chiar pe cea științifică. Acest deziderat al unei formule atot-integratoare, care să explice teoretic și empiric *totul*, este desigur o năzuință umană firească și chiar nobilă, însă profund naivă, mai ales în relație cu obiecte de studiu volatile și subiective, precum comicul.

Preluând de la Henri Bergson *teoria comicului ca produs al intelectului pur, sub anestezia inimii*, **Arthur Kostler** introduce în 1964, termenul de *homo ridens* – omul definit în esență prin capacitatea sa de a râde, de a produce și a înțelege comicul, ca dimensiuni măsurabile ale intelectului, practic o sublimare a lui *homo sapiens* în *homo ridens*. Râsul koestlerian este o manifestare a independenței intelectului față de afect, nivel de la care „omul își poate percepe propriile emoții ca fiind redundante, recunoscând cu zâmbetul pe buze că «Am fost păcălit». Sub nivelul uman nu există nici posibilitatea, nici nevoia de râs; care nu poate apărea decât în specii superioare, cu emoții redundante și autonomie intelectuală. (...) Râsul semnalează pe de o parte detașarea omului de condiționările instinctuale și, pe de altă parte, rebeliunea împotriva nevoilor sale biologice primare, cât și refuzul său de a se lăsa pradă obișnuinței, sub imperiul unui singur set de «reguli ale jocului»”[37]. Pentru Arthur Koestler, comicul apare în momentul în care două planuri de referință sunt juxtapuse, generându-se un conflict ideatic între ele. Rezolvarea acelui conflict, respectiv a acelei incongruențe are ca produs secundar procesului cognitiv, comicul.

Eric Weitz introduce noțiunea de „tranzacție comică”[38] (*humour transaction*), căutând o explicație pentru mecanismul de producere a comicului. Această tranzacție comică presupune un angajament activ din partea spectatorului (receptorului) și o asumare a atmosferei comice. Weitz afirmă că o comedie îl poate conduce pe spectator spre comic, dar nu îl poate forța să râdă. Efectul comic este în ultimă instanță o tranzacție în sensul că spectatorul acceptă premisa propusă – și se lasă păcălit pentru o clipă, cum ar fi spus Koestler –, doar pentru a participa în ultimă

[36] Idem, p. 54. (sublinierile noastre)
[37] Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londra, 1964, p. 63. (traducerea noastră)
[38] Eric Weitz, *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge University Press, 2013, p. 65.

instanță la actul de creație prin (re)descoperirea sensurilor multiple ale realității și artei, ascunse în potențialitatea comicului.

În secolul XX, teoria incongruenței, trebuie spus, deși oferă o perspectivă mai largă asupra comicului, umorului și râsului, decât celelalte propuse de-a lungul secolelor, nu rezolvă în întregime această temă, care poate nici nu este rezolvabilă, cel puțin nu în sensul în care înțelegem exactitatea științifică. Nu orice incongruență produce comic, iar acel ceva inefabil care îi poate atribui acest caracter rămâne în cele din urmă misterios și eluziv, aducându-l pe „a râde" în sfera lui „a fi", într-o similară inferență carteziană.

Comicul *nu* este un *sine qua non* al incongruenței, acesta din urmă putând să genereze un întreg areal de emoții (frică, dezgust, furie), însă pare a fi mai curând *o apreciere a incongruenței în sine*, rafinare a teoriei incongruenței, propusă în 1983, de **John Morreall**[39]. Practic, sesizăm (cognitiv) incongruența într-o situație (potențial comică), o rezolvăm (intelectual), iar această rezolvare produce o plăcere ce lasă loc emergenței comicului. În cazul comicului rafinat, complex, râsul pare a fi o recompensă pe care intelectul și-o oferă pentru rezolvarea tuturor incongruențelor întâlnite. Rațiunea funcționează în interiorul unor reguli foarte precise – de aceea prețuim logica, gramatica, matematica – însă imperativul libertății, cu al său impuls de încălcare a regulilor, este la fel de puternic, și atunci, mintea „împacă" cele două forțe, care par să „tragă" în direcții diferite, prin producerea/sesizarea comicului și plăcerea rezultată din acesta.

Nenumărate studii dedicate fenomenului comic au fost publicate în secolul XX și la începutul secolului al XXI-lea, din multiple perspective – psihologice, sociale, antropologice, lingvistice, literare, dramatice, filosofice, mistice, evoluționiste[40], computaționale[41] și, mai nou, neuroștiințifice. Un volum intitulat *Ha!: The Science of When We Laugh and Why* și publicat în 2014, de Scott Weemes, doctor în neuroștiințe cognitive, propune o explicație a efectelor comice asupra creierului, integrând elemente de psihofiziologie, psihobiologie, neurobiologie și psihologie cognitivă. Nu comentăm acest studiu nici eficacitatea „măsurării" comicului cu tomograful, pentru că nu fac obiectul lucrării de față, însă este indicativ pentru interesul pe care subiectul îl suscită, cât și pentru instrumentarul contemporan de analiză. Există se pare, și în critică și în teorie, o presiune a originalității absolute, la fel ca în creația artistică, acea „anxietate a influenței" despre care vorbea Harold Bloom în lucrarea cu care am început analiza prezentei lucrări, anxietate care „ciuntește talentele mai slabe, dar stimulează geniul canonic"[42].

[39] John Morreall, *Taking Laughter Seriously*, State University of New York Press, 1983.

[40] Brian Boyd propune *o teorie ludică a comicului*, într-un articolul publicat în 2004, intitulat *Laughter and Literature: A Play Theory of Humor*, în care afirmă că umorul a evoluat, la specia umană, ca o formă a oamenilor de a se lua prin surprindere unii pe alții, simulând astfel diverse riscuri și deopotrivă stimulând restaurarea ordinii odată ce râsul este consumat. Teoria nu iese din paradigmele evolutive neodarwiniste și poate avea merit, însă legătura cu Shakespeare, Nabokov și Beckett ne scapă. Înțelegem totuși repulsia postmodernă pentru *estetic* și refugierea în *orice altceva* de dragul ineditului, din acest motiv această mențiune rămâne în subsol.

[41] Radu Mihalcea și Carlo Strapparava, într-un articolul publicat în 2005, intitulat *Making Computers Laugh: Investigations in Automatic Humor Recognition*, propun un model computațional de *recunoaștere* și *generare* a comicului, practic un soft capabil de umor (articol publicat în *Proceedings of Human Language Technology Conference & Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing (HLT/EMNLP)*, Association for Computational Linguistics, Vancouver, 2005).

[42] Harold Bloom, *op.cit.*, p. 13.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Altieri, Charles, *Canons and Consequences*, Northwestern University Press, Evanston, 1990.

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.

Beattie, James, *The Works of James Beattie: Essays*, Vol. 6, Hopkins and Earle, Philadelphia, 1809, volum online scanat: https://books.google.ro/books?id=Sc87AQAAIAAJ, p. – (accesat 18.07.2016)

Bergson, Henri, *Teoria rîsului*, traducerea Silviu Lupaşcu, studiu introductiv Ştefan Afloroaei, Institutul European, Iași, 1998.

Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor,* traducerea Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, București, 1998.

Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2008.

Defays, Jean-Marc, *Comicul. Principii, procedee, desfăşurare*, traducerea Ștefania Bejan, Editura Institutul European, Iaşi, 2000.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, traducerea Constantin Floru, studiu introductiv de Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Hurley, Matthew M., Daniel C. Dennett, Reginald B. Adams, Jr., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013.

Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, traducere Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, Editura Trei, București, 1995.

Kierkegaard, Søren, *Opere, I, Din hârtiile unuia încă viu. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere din daneză, prefață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Editura Humanitas, București, 2006.

Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londra, 1964.

Marcus, Solomon, *Eseu: Umorul, dincolo de divertisment (I)*, în revista *România literară*, nr. 9/2015.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, 2008, varianta online http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm (accesat 11.06.2015)

Morreall, John, *Taking Laughter Seriously*, State University of New York Press, 1983.

Moutsopoulos, Evanghelos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, traducerea Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru,* traducerea Nicoleta Popa-Blanariu și Florentina Floria, Editura Fides, Iași, 2012.

Ralea, Mihail, *Prelegeri de Estetică*, Editura Ştiinţifică, București, 1972.

Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducerea Emilia Dolcu, Viorel Dumitraşcu, Gheorghe Puiu, proslogion şi cronologie de Anton Adămuţ, Editura Moldova, Iași, 1995.

Weitz, Eric, *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge University Press, 2013.

THE HOLE, THE PRISON OF PEOPLES KINGS AND EVIL ANGELS IN THE PROPHECY OF ISAIAH

Petru Adrian Danciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Based on a text from Isaiah, this study analyses two demonology views regarding the status of the people' s angels and of their leaders who will be punished in a historical moment chosen by YHWH. It is envisaged the vision of the Jewish demonology about the idolatry whose source is the Nephilim, a demon subjected to the evil angels. The Christianization of peoples will change the sacred geography and the holy angels replaced the evil angels.

Keywords: evil angels, demonology, Sheol, Hell, Isaiah, Enoch.

Câteva versete din *Isaia* oferă cititorului o viziune reductiv apocaliptică a demonologiei monoteismului iudaic asupra tuturor celorlalte credințe semite subliniid exemplar, așa cum afirmă Mircea Eliade, „teroarea istoriei"[1]. Incapabilă în esență de a tolera politeismul, teologia iudaică vede în idoli forme fanteziste generate de imaginarul uman, manipulat de cârmuitorii din umbră ai umanității: îngerii răi și demonii. În calitate de interpuși, ei denaturează dreapta orientare a credinței sufletului uman spre YHWH. Din perspctiva teologiei profeților, imaginația cu întreg câmpul ei fantezist formează baza oricărei construcții cultice, idolatre (*Isaia*, 45, 9-20). Ori tocmai imaginația este un dar divin, o „intuiție" a divinității[2], pentru că, alături de inteligență, sora mai mică a înțelepciunii, îndeamnă, după caz, spre cercetare sau contemplație. În câmpul religios însă, imaginația omului trezită prin cuvântul și acțiunea îngerului, devine fatală prin aceea că devine sinonimă cu credința generatoare, în acest caz, a senzației de putere.

La rândul ei, tradiţia creştină afirmă antinomia dintre „șarpe"[3] - personaj înțeles mai târziu de către demonologie drept un „cumul" de personaje demonice (Asmodeu, Samael/ Satan și Lilith[4]) - și om. Pentru toate sistemele monoteiste, este cât se poate de clar faptul că primul înger întâlnit de om nu a fost unul păzitor, cu toate că nu vom găsi nicăieri în textele sacre ori apocrife faptul că șarpele ar fi venit din afara grădinii pentru a-l ispiti pe om. Cu alte cuvinte, până la momentul înșelării omului prin deturnarea imaginației, vorbim despre unul sau mai mulți *îngeri* și nu despre demoni, după cum susține exclusiv tradiția creștină.

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase. De la Gautama Buddha până la triumful creştinismului*, vol. 2, traducere de Cezar Baltag. București, Editura Științifică, 1992, p. 249.

[2] Maurice Olender, *Limbile paradisului. Arieni și semiți: un cuplu providențial,* prefață de Jean-Pierre Vernand, traducere din limba franceză de Ioan Doru Brana. București, Editura Nemira, 1999, p. 1111.

[3] Rolul *mântuitor* al șarpelui de aramă (cf. Robert Ambelain, *Adam. Zeul roșu*, traducere din limba franceză și cuvânt înainte de Vlad Saciuc, prefață de Serge Caillet, București, Editura Nemira, 2015, pp. 68-69) nu poate fi exclus din context, oferind de altfel motivul existenței *coincidenței opositorum*, al *geometriei divine* și umane (androginia) deopotrivă (Ioan Petru Culianu, *Marsilio Ficino (1433-1499) și problema platonismului în Renaștere*, traducere de Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2015, pp. 87-88). Nu doar Binele, ci și Răul are nevoie de echilibrul propriu. Numele lui este Haosul.

[4] Felicia Waldman, *Ocultarea în mistica iudaică. Ocultismul Kabbalei*, București, Editura Paideia, 2002, pp. 205-206.

În aceeași *Geneza* (6), la doar câteva capitole depărtare de căderea protopărinților, întâlnim ispitirea *veghetorilor* sau a „fiilor lui Dumnezeu" de către conducătorul acestora, Șemehaza, un nume care apare în apocrifele văzătorului Enoh[5]. În spatele căderii lui Șemehaza, ca de altfel și a Evei, stă același Satan, un nume ce exprimă la fel de bine „legiunea" (cf. *Marcu*, 5, 9), acțiunea (satan – *cel care îți barează calea* – *Marcu,* 8, 33) cât și persoana (*Matei,* 4, 9-11).

Din persepectiva demonologiei iudaice, avem de-a face cu două momente de ruptură în interiorul creației divine. Primul se petrece la nivel uman (*Geneza,* 3), iar al doilea la cel angelic (*Geneza,* 6), aparent fără legătură între ele și un scop final măreț, altul decât despărțirea de divinitate. Totuși, comparând demonologiile celor două cărți biblice, *Geneza* și apocriful lui *Enoh*, demonologul constată că nimic nu a fost întâmplător, aceasta pentru că, în urma căderii celor două specii, nu se întâmplă altceva decât să se aducă la existență o realitate care nu ar fi trebuit să se manifeste vreodată, și anume un nou tip de *relație sacrală* ce conectează direct – deci „palpabilă" – pe om cu îngerul, destine ce nu ar fi trebuit să se intersecteze. Atât în *Geneză* cât și în *Enoh*, omul și nu îngerul este motiv de atracție și implicit de cădere pentru ființele spirituale înaripate, indiferent de intențiile acestora[6]. Căderea îngerilor relatată în *Apocriful lui Enoh* dovedește o dată pentru totdeauna faptul că o umanitate deja căzută nu poate fi protejată prin contactul și prezența permanentă a sfinților îngeri, indiferent de specia angelică. În cocnluzie, textul lui Isaia afirmă realitatea unei stări dureroase de compromis pentru existența umană, situație ce va aduce o oarecare lumină în problema atât de spinoasă a existenței și manifestării răului în lume.

Pe de altă parte, cititorul apocrifelor enohiene va constata că, înainte de cădere, veghetorii aveau în grijă mai multe grupuri de oameni, aceleași pe care, după ce vor fi părăsit locașurile cerești, le vor învăța magia și alte arte divine interzise umanității. Din punctul nostru de vedere, acesta este primul moment al deschiderii gnozei angelice spre oameni. Este ceea ce am putea numi starea pre-arhaică a oricărui tip de mitologie, momentul zero în care îngerii pun început unei predanii ce va forma baza comună a tuturor sistemelor mitologice ulterioare. Să nu uităm, este vorba aici de perspectiva demonologiei enohiene valorificată în iudaism și în creștinismul primar (antic).

Contaminarea gnozei angelice abătută asupra umanității este supremă, la fel cum este și mânia lui YHWH ce hotărăște extincția creației materiale. După prinderea și legarea veghetorilor, urmată de uciderea prin potop a nefilimilor (uriașii, fiii veghetorilor), noua specie humanoidă, împreună cu toată umanitatea coruptă, se va reface treptat, până la momentul Babel, când, prin „încurcare a limbilor", se legiferează prin voință dvină apariția primelor neamuri sau popoare. Plecând astfel de la fragmentarea logosului până atunci comun, o ultimă rămășită ce-i amintea omului de Eden, umanitatea se va disipa pentru ca mai apoi să se coaguleze în jurul noilor identități lingvistice, deopotrivă deviante („o cultură a haosului"[7], cum o numește Zumthor) și derivate din limba primordială. În jurul acestor identități se formează familia, triburile și

[5] Pr. lect. dr. Remus Onișor, *Cartea lui Enoh și apocaliptica intertestamentară*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2000, pp. 91-92, 246.

[6] Plecând de la starea descrisă de Ficino a celor două specii de suflete (I. P. Culinau, *op.cit.,* p.92), vom spune că tocmai mobilitatea sufletului uman îndeamnă la mișcare sufletul imobil al îngerului. Pentru că, prin *mișcare,* sufletul uman schimbă o stare nu doar exterioară sieși, ci și total diferită, iar omul, respectiv femeia, se transformă într-o „ispită" pentru înger (cf. *Geneză*, 6, 2-3; 1 *Corinteni*, 11, 10).

[7] Paul Zumthor, *Babel sau nedesăvârșirea,* traducere, prefață și note de Maria Carpov. Iași, Editura Polirom , 1998, p. 189.

popoarele. Totuși, un element cultic le rămâne comun tuturor: idolul, expresia imaginară a prezenței sacrului.

Potopul nu a „spălat" omul de prezența răului, care exista independent de apele ce acopereau pământul. Scopul său a fost acela de a „îneca" prietenia directă a omului cu îngerii, la fel cum, tot o apocalipsă, de data aceasta mult mai profundă, a fost și bulversarea lingvistcă. Ea a spart în bucăți cunoașterea comună și astfel, ceea ce mai înainte era unit prin gnoză, de acum să fie dezbinat. Dezbinată, umanitatea putea fi pendulatoriu cotrolată de bine sau de rău. Numai o astfel de stare a putut face posibilă apariția „poporului ales". **Odată divizată voința umană la nivelul neamurilor, voința angelică va urma**. Toate popoarele și triburile existente vor intra în grija veghetorilor răi, aceeași care le-a adus extincția prin potop, și a căror pedeapsă a fost deocamdată „suspendată" între Cer și pământ. Ei sunt marii zei astrali ai neamurilor, demonii (sufletele nefilimilor) manifestându-se prin reprezentările idolatre ale veghetorilor. Practic veghetorii, a căror judecată a fost amânată de către YHWH, devin după Babel, „îngerii păzitori" ai neamurilor asupra cărora nu au putere directă fiind localizați în „cer", mai exact în cerul fizic al creației. Relația directă cu oamenii le era deci interzisă, în acest sens regele și idolul având rolul de intermediari. În linii mari, aceasta este viziunea demonologică iudaică cu privire la apariția idolatriei și la protecția de care se bucurau aumite neamuri devenite imperii. Desigur totul se supunea voinței lui YHWH.

Îngerii (răi) aveau în grijă un neam începând cu regele, identificat la început cu zeul încarnat, ca mai apoi să se mulțumească cu statutul de „locțiitor" al acestuia pe pământ, statut existent și astăzi. Astfel, ca o supra-conştiinţă, veghetorul (îngerul rău) sfătuia regele precum un daimon divin prin revelații directe sau prin intermediul manticii, o rămășită a învățăturii de dinainte de potop. În viziunea demonologiei iudaice, toate neamurile se închinau cultic idolilor, implicit demonilor, situație ce nu presupunea obligatoriu și asigurarea unei protecții măcar temporare, după săvârșirea unui ritual. Doar un rit complex, ce face apel la cuvinte și nume de putere rezervat doar puținilor inițiați, se concretizează printr-o protecție divină durabilă. Cei aleși de zei încă de la naștere se bucură de o protecție suplimentară și aceasta doar pentru că au o misiune de îndeplinit. În iudaism, mulțumită purității sufletești de care dă dovadă, cel ales e protejat direct de YHWH, după cum este și cazul dreptului Iov. Dar chiar și o astfel de stare poate fi contestată. Satan este cel care tratează direct cu Dumnezeu, practic ispitindu-L la a încerca credința bietului Iov. Îngerul căzut va aduce ca motiv afirmarea existenței unei vini imaginate, posibile dar încă neînfăptuite (*Iov,* 1, 11). Rămânând în sfera iudaismului, vom afirma exclusivismul relației cu YHWH. Doar poporul ales se bucura de o dublă relație cu divinitatea – *directă*, prin vederea lui YHWH și *indirectă* prin sfinții îngeri, manifestată prin intermediul *revelației supranaturale*, revelații de care deopotivă, se bucurau atât regi cât și profeții. Momentele dilatatului timp profan care cuprinde sacralitatea sunt însă de scurtă durată, mai cu seamă cele ce presupun o prezență angelică.

După moartea întâilor născuți, Moise va răpi Egiptului pe evreii care, pe tot parcursul călătoriei până în țara Canaan, sunt flancați de doi serafimi care permanent îl vor proteja (cf. *Exod,* 14, 19-20). În tot acest timp ei se vor păstra însă la distanță atât fizic cât și spiritual de poporul căruia îi asigura protecția. Mai târziu, după ce Israel a primit forma statală a regalității, aflăm că păzitorul poporului ales este Arhanghelul Mihail (*Daniel,* 10, 13). Ori toți acești sfinți îngeri există doar pentru a fi avataruri ale prezenței, doar harice după cei mai mulți dintre cercetători, a lui YHWH. Profetul sau misticul simte prezența lui YHWH din ființele spirituale înaripate, motiv pentru care li se închină, dar nu în chip idolatru (*Geneză,* 19, 1). Relația cu divinitatea este mai degrabă una de natură mistică decât politică. Cert este că YHWH nu se

implică în politica lumii decât local și temporar, atunci când privește destinul lui Israel. Că mai apoi, superioritatea iudaismului odată afirmată duce la antisemitism este un lucru deja cunoscut. Ea rezultă și din afirmarea unui Dumnezeu ce nu-și lăsa sfinții îngeri să conducă celelalte popoare. Trebuia totuși ca ele să fie conduse și pentru că demonii sunt cel mai inferior strat al speciilor decăzute, iar rolul de conducători spirituali revine îngerilor răi. Situația oarecum fără ieșire va fi rezolvată diplomatic de creștinism. El va oferi posibilitatea oricărui neam de a primi un sfânt înger păzitor, cu o singură condiție, să se convertească. În ce măsură acești îngeri rămân sau părăsesc popoarele ce L-au primit pe Hristos, e un aspect ce nu va fi clarificat din punct de vedere dogmatic. Morala creștină pare a rezolva însă misterul. Prin comparație și păstrând proporțiile, relația omului cu îngerul păzitor nu diferă cu nimic de aceea dintre un popor creștin și îngerul care protejează întreaga nație. Cu alte cuvinte, în ortodoxie, dacă un om primește de la naștere imediat după botez un înger bun, el îl poate pierde printr-o viață păcătoasă. Astfel, devenind depozitar al relelor, creștinul se vede pe sine expus, fiind „preluat" de către diavol, noul său „înger păzitor". Dacă acest lucru se întâmplă la nivelul individualității, de ce nu s-ar păstra și atunci când situația este proiectată asupra întregului creștinsm? Popoarele pot fi deci părăsite de îngerii buni și luate în custodie de îngerii răi, aceeași categorie de care vorbea Isaia.

Indiferent dacă tratăm problema protecției angelice a popoarelor din perspectivă iudaică sau creștină, dreptatea lui Dumnezeu se manifestă la fel, în sensul că, la finalul timpului, îngerii răi sunt pedepsiți alături de conducătorii umani asupra cărora și-au exercitat puterea. Un astfel de înger poate conduce peste unul sau mai mulți regi, nimicind una sau mai multe națiuni, pe care le ridică la nivel de imperii doar pentru ca mai apoi să le prăbușească. Procesul pare fără sfârșit, o istorie care se repetă. Evident populația, mai mult sau mai puțin complice, are de suferit prin războaie, boli și lipsuri de orice fel, consecințe firești ale unor astfel de alianțe (cf. *Apocalipsa,* 12, 8).

Pentru teologia iudaică era foarte clar faptul că YHWH pedepsește excesele acestor popoare, ori se folosește de excesele lor pentru a-l pedepsi pe Israel. Totuși, prezența îngerilor răi nu putea fi tolerată la infinit în lume, după cum nici existența sistemelor politice ce o conduc. Realitatea unei stări ce va lua sfârșit este mereu afirmată de sectele milenariste, dintre care cea mai cunoscută este *Martorii lui Iehova*[8]. Profund influențat în primele secole de teologia iudaică, la rândul său, creștinismul o abandonează treptat, odată cu nașterea dogmei, fără a condamna însă teologumena îngerilor popoarelor. Scopul era acela de a demonstra că în fața Creatorului nu există nații, ci creștini și necreștini, Dumnezeu întinzându-și protectoratul asupra tuturor celor ce cred în Cuvântul Său, Iisus Hristos (cf. *Galateni,* 3, 28).

1. Textul din *Isaia,* 24, 21-22

Am ales patru variante, mai mult sau mai puţin diferite ale textului din Isaia 24, 21-22, pentru a evidenţia sensuri ale aspectelor prezentate succint mai sus. Toate sublinierile din variantele citate ne aparţin.

Varianta 1

„21. Şi în ziua aceea, Domnul va pedepsi în cer *oştirea de sus*, şi pe pământ pe *regii pământului*. 22. Aceştia vor fi strânşi ca nişte captivi şi puşi într-o *groapă,* vor fi închişi în temniţă, şi după un număr mare de zile vor fi pedepsiţi"[9].

[8] *Insight on the* Scritures, vol. 2, Watch Tower and Tract Society of Pennszlvania, 1988, pp. 136-138.
[9] *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament* cu trimiteri. London, Trinitarian Bible Society, 2003.

Varianta 2

„21. În ziua aceea, Iehova îşi va îndrepta atenţia spre *armata înălţimii*, din *înălţime*, şi spre *regii pământului*, de pe pământ. 22. Vor fi adunaţi aşa cum sunt adunaţi prizonierii în *groapă* şi vor fi *închişi în temniţă*. După multe zile li se va cere socoteală”[10].

Varianta 3

„21. Şi în ziua aceea, Iehova va pedepsi *oştirea celor înălţaţi întru înălţime*, Şi pre *regii pământului* de pe pământ; 22. Şi se vor aduna, Cum se adună *încătuşaţii la groapă*, Şi vor fi *închişi la închisore*; Şi zile multe vor fi pedepsiţi”[11].

Varianta 4

„21. Şi în ziua aceea Domnul va cerceta cu asprime, acolo sus, *oştirea cea de sus* şi pe *pământ regii pământului*. 22. Şi ca robii vor fi închişi într-o închisoare sub pământ şi după multe zile vor fi cercetaţi”[12].

Comprimând, adaptând sau mai degrabă rezumând cele patru tipuri, textul rezultat ar arăta astfel: *În ziua aceea, YHWH îşi va îndrepta atenţia, va cerceta şi va pedepsi acolo sus oştirea celor aflaţi întru înălţime, şi pe pământ pe regii pământului. Toţi vor fi strânşi şi încătuşaţi ca nişte robi captivi la groapă şi vor fi închişi în temniţă sub pământ, iar după multe zile îşi vor primi pedeapsa*.

Dacă învățătura demonologică despre îngerii răi este cunoscută începând cu *Geneza,* nu avem de ce să nu ne lăsăm convinși de faptul că Isaia avea și el cunoștință despre rolul istoric al ființelor angelice, dublat de actul revelațional divin. Este posibil ca profetul să fi avut contact cu învățături ori cu proto-texte de sorginte enohiană, care, până în secolul IV d.Hr., se vor coagula treptat în *Apocrifele lui Enoh*. În viziunea sa, Isaia face trimitere la un moment ce s-a petrecut în istoria sacră a omenii, la faptul că îngerii răi au condus lumea. Și cum nimic nu este nou sub soare (cf. *Eclesiastul*, 1, 9), istoria se repetă, de data aceasta cu o semnificativă modificare: îngerii răi stăpânesc peste regii pământului prin voia lui YHWH.

Înainte de a trece mai departe, vom spune că versetele din cartea lui Isaia ar fi putut inspira pe autorul enohian al *Apocalipsei* în două direcții: a unui conflict în cer între îngerii răi, slujitorii lui Satan și armata arhanghelului Mihail (cf. *Apocalipsa,* 12, 7-9), precum și în afirmarea unei înfrângeri aici pe pământ, când cei răi vor fi legați, primind mai apoi judecata finală (cf *Apocalipsa,* 20, 1-3). Este cunoscut faptul că enohanismul a influențat genul apocalipitc iudaic după cum și textul celei mai controversate cărți a corpusului canonic al Noului Testament, *Apocalipsa*[13].

2. Scurtă tâlcuire la profeția lui Isaia

Prin expresia: „în ziua aceea” înțelegem un timp/ moment[14] istoric *unic* și *irepetabil* căruia îi urmează finalul lumii. Până în acel moment necunoscut de îngeri (*Matei,* 24, 36), toți cei

[10] *Sfintele Scripturi. Traducerea lumii noi*. Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsilvania, 2006.
[11] *Biblia*, Bucureşti, 1913
[12] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
[13] Cf. Petru Adrian Danciu, *De la 2 Enoh la Apocalipsă. Doi autori, un singur roman*, în „Incursiuni în imaginar. Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative”, vol. 6, Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum, Universitatea „1 Devembrie 1918” din Alba Iulia, 2015, pp. 73-93.
[14] „Deșirarea” timpului, o caracteristică a manifestării sacrului în profan, în isotira lumii, este acum cu atât mai importantă cu cât timpul profan și eonul sacru, un „timp” ce se măsoară în acțiuni divine și nu în secunde, se suprapun pentru o ultimă dată.

care au fost răi, veghetori, demoni și oameni, și-au scris *propria* istorie, o istorie egocentrică, incompatibilă cu sfințenia lui YHWH. Această stare de lucruri impune motivul judecății divine, prin intermediul căreia certitudinea respingerii veșnice va fi o singură dată afirmată (comp. cu *Matei*, 25, 41). În acea zi fatidică, va fi judecată o *coaliție* îndreptată permanent împotriva lui Israel și a drepților lui YHWH (cf. *Apocalipsa,* 6, 9-10). Se va oferi astfel satisfacție deplină tuturor victimelor nevinovate (cf. *Apocalipsa*, 21, 4). Să aibă dreptate Apostolul Pavel atunci când spune: „Nu știți oare că noi vom judeca pe îngeri?" (1 *Corinteni*, 6, 3). Este adevărat că „ideea distrugerii lumii nu este în fond o idee „pesimistă"[15], pentru că tocmai în această distrugere se află bazele recostrucției, sau a unei noi creații.

În urma judecății finale[16], toți cei găsiți vinovați vor fi aruncați în *groapă*, o închisoare aflată sub pământ, capabilă să rețină atât trupurile cât și sufletele celor damnați. De un astfel de loc pare că amintește *Apocalipsa* (9, 14-17) când profețește despre dezlegarea celor patru îngeri răi, din poruncă divină. Expunerea ni se pare o foarte clară trimitere la apocriful lui *Enoh*. La aceeași judecată finală se referă și Ioan când dezvoltă teoria despre aruncarea tuturor celor pedepsiți în *Adânc*, unde sunt pecetluiți să nu mai *amăgească popoare* (cf. *Apocalipsa,* 20, 3). Comparativ cu Isaia, Ioan va renunța la prezența umană în Adânc/ Groapă, această stare fiind dedicată doar Balaurului și Șarpelui (*Apocalipsa,* 20, 1-2), generatori ai Răului în creație.

Groapa despre care ne vorbește Isaia, locul unde se aruncă și se arde gunoiul, Golgota în care sunt aruncaţi îngerii şi regii lumii nu o identificăm cu Șeolul, ci mai degrabă o asemănăm cu Gheena. Cel dintâi este locul unde în special sufletele bune și rele ale oamenilor sunt reținute în aşteptarea zilei Domnului. Groapa descrisă de Isaia este un spațiu-închisoare de „maximă siguranţă" unde sunt reţinuţi cei cu desăvârşire răi, precum şi slugile loiale ale acestora, cei cărora nu li se poate acorda iertarea din cauza răutăţii şi vicleniei de care nu vor să se despartă. Nici nu ar putea fi iertaţi, căci s-ar face un act de nedreptate sufletelor nevinovate. Groapa este deci un „spațiu deschis vederii" tuturor, un loc ce, chiar dacă există (cf. *Matei,* 25, 41), rămâne gol până la momentul marii judecăți. Isaia ne transmite imaginea unui spațiu adânc, situat sub pământ, cu pereţi, tavan şi podea. Practic, un crater de mari dimensiuni unde orice speranță dispare.

3. Aspecte ale demonologiei enohiene în profeția lui Isaia

Dincolo de toleranța divină cu privire la libertatea acordată Răului de a manipularea omul și îngerul deopotrivă, suntem de părere că demonologia lui Isaia mai ridică o problemă cel puțin la fel de interesantă și anume aceea de a avea sau nu încredere în îngeri și respect față de regi. Dacă ne referim la cei din urmă, ne este cunoscută reticența lui Samuel cu privire la dorința poporului de a avea un rege (1 *Samuel,* 8). Dacă profetul se supunea Spiritului lui Dumnezeu (*Ruah Elohim*), regele nu se va menține permanent la această demnitate. Riscul de a cădea sub puterea îngerilor putea fi ocolit prin păstrarea caracterului profetic al regalității, un statut greu de menținut de regii lui Israel. Practic, atunci când vorbește despre judecarea regilor popoarelor, Isaia le afirmă extincția.

Teologia creștină ne-a obișnuit să-i privim pe îngeri ca pe niște creaturi luminoase, pline de iubire, ce levitează invizibili și permanent în jurul nostru încă de la primirea Sfintei Taine a Botezului, insuflându-ne continuu gânduri bune, asistându-ne în dreptele hotărâri şi acțiuni de pe

[15] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978, p. 72.

[16] Este vorba despre judecata finală a acestei creații, următoarea creație având și ea parte de o judecată a ei (cf. *Apolcalipsa,* 20, 7-10, 13-15), marcând astfel un ciclu evolutiv, ce urmărește eliminarea definitivă a răului, în sensul imposibilității de a acționa în lumile create.

întreg parcursul vieții pământești. Această viziune teologică nu are nimic în comun cu angeologia și demonologia lui Isaia, în care nici un înger divin nu se îngrijea de bunul mers al lumii. Mai mult, în creștinism, ei ne urmează loiali până la tronul judecăţii divine încercând din răsputeri, pe tot parcursul urcușului spiritual, să ne dovedească nevinovăţia în faţa acuzaţiilor demonilor ce ne vor sufletul cu orice preţ. La Isaia, îngerii răi coboară în groapă alături de conducătorii pământului, fiind judecați și legați împreună cu ei. În ambele cazuri este vorba de loialitate, cu deosebirea că îngerii răi nu pierd sufletele ce le-au fost încredințate. Este clar că angeologia creștină nu se referea la acele timpuri, îngerii neslujindu-i pe oameni. De aici și perspectiva prea puțin creștină a abordării noastre.

Să nu ne lăsăm păcăliți de viziunea angeologiei iudaice, în care îngerii lui YHWH slujesc aleșilor în diferite moduri, oferind prin prezență certitudinea manifestării proniei. Știm deja că manifestarea purtării de grijă a lui Dumnezeu este una exclusivistă, ea îi privește doar pe evrei. Conform teologiei iudaice, restul lumii se află continuu sub puterea celui rău. Creștinsmul are meritul de a re-împrieteni pe om cu îngerul, legându-i prin magia botezului. Un act diplomatic deloc gratuit, cel mai probabil născut sub presiunea convertirii populațiilor greco-romane și a necesității acceptăii sincretismului cu mai vechile religii, de altfel un compromis binevenit și pentru continuitatea vechii credințe în spiritele familiale. Cert este că, în iudaism, îngerii și nu demonii sunt responsabili de soarta popoarelor. Renunțând la teoria demonologică de sorginte enohiană a îngerilor răi, creștinismul lasă pe seama demonilor soarta persoanelor dar și a popoarelor care nu-l acceptă pe Hristos. Comparând cele două abordări demonologice, constatăm că demonologia creștină coboară standardele evaluării spiritualității neamurilor necreștine, sau a celor lepădate de Hristos, motiv pentru care vede drept legitimă expunerea regizorală din cartea *Apocalipsei*, conform căreia umanitatea ajunge la pactizare cu diavolul prin însemnarea cu fatidicul 666.

Dacă poporul ales se putea proteja de ființele demonice prin evocarea puterilor sfinte și a numelor lui Dumnezeu, celelalte popoare erau total expuse. Conform acestei demonologii, demonii sunt progeniturile îngerilor răi[17], care au murit la potop. Împreună cu veghetorii, părinții lor, nefilimii moștenesc pământul și toate popoarele în afară de Israel, ori pentru neamurile cedate acestor puteri ce nici măcar nu se puteau converti la iudaism, nu există mântuire. Înțelegem acum puternica motivație mistico-naționalistă a profeților ce atrăgeau permanent atenția poporului evreu cu privire la menținerea credinței în YHWH.

Bibliografie

Ambelain, Robert, *Adam. Zeul roșu*, traducere din limba franceză și cuvânt înainte de Vlad Saciuc, prefață de Serge Caillet, București, Editura Nemira, 2015.

Biblia, București, 1913.

Biblia sau Sfânta Scriptură, Bucureşti, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.

Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament cu trimiteri, London, Trinitarian Bible Society, 2003.

Culianu, Ioan Petru, *Marsilio Ficino (1433-1499) și problema platonismului în Renaștere*, traducere de Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2015.

[17] Teoria va primi multe elemente de noutate odată cu exilul babibonian, demonologia politeistă influențând-o radical pe cea iudaică. Acest aspect nu interesează însă aici.

Danciu, Petru Adrian, *De la 2 Enoh la Apocalipsă. Doi autori, un singur roman*, în „Incursiuni în imaginar. Mit, basm, legendă. Mutații ale nucleelor narative", vol. 6, Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum, Universitatea „1 Devembrie 1918" din Alba Iulia, 2015.

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducere de paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu. București, Editura Univers, 1978.

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, vol. 2, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1992.

Insight on the Scritures, vol. 2, Watch Tower and Tract Society of Pennszlvania, 1988.

Olender, Maurice, *Limbile paradisului. Arieni și semiți: un cuplu providențial,* prefață de Jean-Pierre Vernand, traducere din limba franceză de Ioan Doru Brana, București, Editura Nemira, 1999.

Onișor, Pr.lect.dr. Remus, *Cartea lui Enoh și apocaliptica intertestamentară*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2000.

Sfintele Scripturi. Traducerea lumii noi, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsilvania, 2006.

Zumthor, Paul, *Babel sau nedesăvârșirea,* traducere, prefață și note de Maria Carpov. Iași, Editura Polirom , 1998.

Waldman, Felicia *Ocultarea în mistica iudaică. Ocultismul Kabbalei*, București, Editura Paideia, 2002.

HORTENSIA PAPADAT BENGESCU, BETWEEN MEDICINE AND LITERATURE

Simona Liutiev
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Writing about the human body literature can defeat time achieving the illusion of immortality becoming a sublime space. For a lot of writers, the human body is the basis for the psyche and intelectual life.
The richest medical terminology penetrates the Romanian literature with Hortensia Papadat Bengescu's novels, each physical suffering being first of all a moral suffering, somehow anticipating the New Age theories. The last novel, "The Foreigner", renders the most serious of all the diseases, that is the historical one. In a world doomed to extinction by all the physical, moral, social, esthetic expressions, the perpetuation of the species resides only two generations, the individuals are no longer productive and prepare themselves to ascend to a higher level, maybe that of life after death. All five novels of Hallipa's cycle begin under the auspices of sickness and death, a leitmotiv continuously and obsessively reiterated, leitmotiv that leads to the disappearing of the entire generation. None of the characters who vanished arouses remorse, on the contrary, they live the anguish of personal deliverance and that of others. It is an incredible yet authentic universe, because sickness is the only way to ascend to being. Life as it is.

Keywords: medicine, litterature, body writting, intimity

I. Corpul- coordonată a scrisului și construcție matrice a zonei umaniste.

"Când spun trup, nu mă gândesc numaidecât la consistența anatomică, la fiziologie sau la miracolul biologic al existenței. Trupul este gura vorbitoare, mâna și mișcarea, clipirea pleoapei, sufletul, senzațiile, prezența gândului, emoția și atingerea, tăcerea cărnii, acea interioritate rațională și viscerală din care se naște limbajul" [1].

Acum, în posmodernitate, oamenii mai au în comun doar două lucruri: corpul și singurătatea. O afirmație crudă, un strigăt al lui Gh Crăciun, care spune că modelul corporal a devenit miza centrală a ultimelor scrieri pentru că el poate rivaliza cu rațiunea, în capacitatea sa de a cuprinde lumea, dar poate fi privit și ca „o nostalgie după absolutul unității"[2], scrisul în sine fiind o demonstrație a vieții: „Toți suntem bolnavi de această nevroză a cărnii făcută să asiste neputincioasă la propria ei depreciere"[3] Celebră este *Hemografia* lui Nichita Stănescu: „A venit îngerul și mi-a zis: de atâta amar de vreme te veghez să ajungi un om de știință și tu până acum nu ai inventat nimic!/ Cum să nu; am inventat; numai că știința pe care am creat-o este atât de subtilă, încât uneori se confundă cu firescul. Ea se numește hemografia, adică scrierea cu tine însuți."

[1] **Gh Crăciun**, *Frumoasa fără corp*, ed a II-a, Grup Editorial Art, București, 2007, p 367;
[2] **Roxana Sorescu,** *Interpretări-Hortensia Papadat Bengescu sau o variantă a romanului psihologic***,** Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 92;
[3] **Idem** p. 93;

Se pare că perioadă trăită la Constanța i-a deschis Hortensiei Papadat Bengescu aplecarea spre reverie, trăirea prin simțuri, senzorialitatea „apele trezesc din subconștient spaimele și coșmarurile...Pentru femeia de lume, educată în spiritul moralei riguroase a secolului al XIX-lea, marea reprezintă descoperirea corporalității.”[4].

Nietzsche proclama supremația corpului, realizând cea mai neașteptată rocadă a posmodernității științifice „Corpul e o rațiune uriașă, o multitudine cu un singur sens...Tot o unealtă a corpului e și rațiunea ta cea mică, o , frate al meu, căreia îi spui spirit, o mică unealtă și jucărie a marii tale rațiuni. Zici EU și te fălești cu acest cuvât. Însă există ceva mai mare, în care tu nu vrei să crezi: e corpul tău și rațiunea lui cea mare, iar ea nu spune Eu, însă se poartă ca un EU. Unealtă și jucărie sunt simțirea ta și spiritul: dar îndărătul lor stă Sinele. El iscodește tot cu ochii simțurilor, el trage cu urechea spiritului. El locuiește în corpul tău, îți este corp. Există mai multă rațiune în corpul tău decât în cea mai mare înțelepciune a ta”[5].Scrisul este in sine un pact ontologic, iar corporalitatea o ”interfață bergsoniană a ființei între eu și lume”[6]reușind totodată să „salveze corpul de la sacrificiu și dă astfel corporalitate lumii scrise.”[7]Corpul este fundamental în creație, pentru că el face legătura dintre o lume și alta, dintre un autor și altul. ”Trupul garantează sensul lumii”[8] așa cum simțea Gh. Crăciun despre prietenul său Mircea Nedelciu după dispariția acestuia, că a fost înlocuit de cărțile lui.

Corpul se poate transforma într-o temă importantă sau într-o obsesie „numai pentru o ființă cu o mare concentrație de pudoare”[9]. Această intimitate funcțională tratată din prisma teoriilor lecturii, care se bazează pe intimitatea literară, imaginară, restituită ca autentică prin diverse tehnici și proceduri asumate, dar ea își găsește resorul adânc în ceea ce numea Cioran intimitatea cu sine, unitate și eterogenitate „am vrut să fim subiecți și orice subiect înseamnă smulgere din pacea unității”[10]. El proclamă supremația trupului asupra conștiinței, a somaticului și fiziologicului asupra intelectului și rațiunii. ” De când cunosc mai bine corpul, spiritu-mi pare spirit doar simbolic, și tot ce este ”imuabil”, de asemenea, e numai simbol”[11] .

Ion Vartic a scris că Cioran era pe punctul de a descoperi psihanaliza organicului, atât de tare era preocupat de propriile simptome, dar, spre deosebire de Georg Groddeck, vorbește de presiunea corpului asupra psihicului „Corpul bolnav începe să știe de el însuși, se oglindește în sine, devenind lucid, fiindcă organele prind conștiință”[12]. Conștiința unei corporalități precare impune legea, orice boală este un titlu, cel ce trage după sine multă vreme o infirmitate, nu va putea fi luat niciodată drept un veleitar. Într-un anume fel, el s-a realizat... Întotdeauna m-au atras cei obsedați denuditatea cărnii, cei care au pus-o pe tapet: Baudelaire, Swift, Buddha...Carnea atât de evidentă e totuși o anomalie; cu cât te gândești mai mult la ea, cu atât fugi de ea îngrozit și sătul să o cântărești, te îndrepți spre mineral, te pietrifici. Pentru a suporta spectacolul sau ideea cărnii, nu-i suficient curajul: îți trebuie cinism; e perisabilă până la indecență, până la nebunie; nu doar că-i sediul bolilor, ea este însăși o boală, neant incurabil, ficțiune degenerată în calamitate”[13]. Henri Bergson mergea și mai departe separând corpul(spațial)de viață (temporal,

[4]**Laura Filipaș**, *Fantasticul apei în proza românească*, Ed. Pro Universitaria, București, 2012, p. 267-270;
[5]**Friedrich Nietsche**, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, Ed. Humanitas, București, 1994, p.89;
[6]**Bergson Henri**., *Despre selectarea imaginilor pentru reprezentare. Rolul corpului. În Materie și memorie*, 1996: 14-17;
[7]**Gh Crăciun.**, *Pactul somatografic*, în Observator cultural, nr. 133;
[8]**Naomi Ionică**, *Celălalt corp*, în Trupul și litera, ed cit,.p. 128;
[9]**Adrian Lăcătuș**, *Însinuată în fibra vieții lui zilnice...*, în Vatra, nr. 1-2/ 2007, p 9;
[10]**Emil Cioran,***A gândi împotrivă-ți*, în *Ispita de a exista*, trad. Emanoil Marcu, Humanitas, București, 1992;
[11]**F.Nietzsche**, cap. Despre poeți, în *Așa grăit-a Zarathustra*, ed cit, p. 187;
[12]**Ion Vartic**, *Cioran naiv și sentimental*, ediția a III-a, Polirom, Biblioteca Apostrof, Iași, Cluj Napoca, 2011, pp. 26-27;
[13]**E. Cioran**, *Tratat de descompunere*, reprodus de Paul Cernat ”Ontologia somatică”, Trupul și litera, p. 209;

durată), relația dintre corp și spirit fiind una de ritm, considerând că nu senzația, ci acțiunea este motorul percepției „Corpul meu este, așadar, în ansamblul lumii materiale, o imagine care acționează precum celelalte imagini, primind și provocând mișcare, cu singura diferență, poate, că trupul meu pare să aleagă, într-o oarecare măsură, felul în care dă ceea ce primește”[14]. Împotriva fiziologismului și a naturalismului s-a ridicat Husserl, reîntemeind fenomenologia cu sensul actual de ”filosofie ca știință riguroasă”, fără înțelesul de reîncarnare teologică, instaurând supremația conștiinței transcedentale, singura care rezistă oricărei reducții fenomenologice „Conștiința devine conștiință umană de ordin real, numai prin relația sa empirică cu corpul”[15]. Descoperirea corpului este o experiență fizică și somatică, părea a fi „ultima redută în calea ereticilor, anarhiștilor și recalcitranților care vor împânzi filosofia și literatura sec XX”[16]. Profesorul clujean Nicolae Mărgineanu elimină dualismul anacronic psiho-fiziologic „viitorul psihologiei va fi tocmai depășirea dualismului psiho-fiziologic în baza unei concepții biologice, care vede în organism o unitate cu două aspecte, iar nu o realitate fiziologică și o realitate psihologică, socotite ca realități separate[17].

„Miza scrierii trupului nu este numai aceea de a recupera un domeniu al trăirii personale, ci și aceea de a depăși umanitatea, de a lepăda cămașa de forță a eului și a conștiinței și de a capta imagini vitale ale vieții[18]. Literatura poate deveni astfel un spațiu de sublimare, poate învinge materia corporală, corpul devine o fantasmă în pagină și poate învinge timpul, dând iluzia salvării autorului prin avatarizarea cu personajele, nu prin alunecarea în trupul altcuiva. Cu toate acestea, scrisul nu a salvat pe nimeni încă de la moarte fizică, însă toți scriitorii au făcut-o pentru senzația terapeutică de bine, de mai multă siguranță. E un fel de preîntâmpinare a morții, de pregătire pentru momentul ultim, sigurul care nu poate fi simulat altfel, moartea simbolică și renașterea însoțesc orice proces de creație. „Moartea este ultimul adevăr al vieții și de el avem parte toți”[19].

Hortensia Papadat Bengescu, M. Blecher și Emil Cioran și Gheorghe Crăciun sunt scriitorii români care-și asumă corporalitatea somatică ca un fundament al existenței psihice și a vieții intelectuale. Ei știu mai bine decât alții că esența intimității din punct de vedere psihanalitic înseamnă tocmai „această continuitate eterogenă”[20]între corp, suflet și spirit. În anii ’90, Alain Finkielkraut dădea ca exemplu de moduri perdante de a scrie literatură, atât efuziunea subiectivă-autobiografia, cât și literatura devenită propriul obiect-textualismul. Singurul care scapăjudecății aspre a criticului din perioada 1933-1989 este Milan Kundera, pentru care, deși nu există subiecte interzise, nu le abordează sub perspectva propriului eu „Există o mulțime de euri posibile cu care imaginația romancierului, capacitățile sale de cunoaștere pot investi ceea ce el numește egouri experimentale”[21].

Gh. Crăciun se întreba: „Ce altceva este scrisul decât un lichid chimic și organic, o suspensie coloidală în care a fost macerată toată carnea trupului tău, cu creier cu tot? ” [22] și tot el reușea să propună în premieră trei nivele la care se angajează corpul din punct de vedere textual biologic, personal(alter-ego) și somatic(lingvistic), corpul textual fiind unul alfabetizat, iar corpul

[14]**Henri Bergson**, *Matiere et Memoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*, PUF, Paris, 1997, p. 14;
[15]**Edmund Husserl**, *Idees directrices pour une phenomenologie et une philosophie phenomenologique pures*, I, trad P Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950, pp. 178-179;
[16]**Barbu Fundoianu**, în Simona Sora *Regăsirea intimității*, Ed. Cartea Românească, București, 2008 , p. 58;
[17]**Nicolae Mărgineanu**, *Psihologia germană contimporană*, în rev. Studii și cercetări psihologice nr. 7/ 1930, Tip Cartea Romanească, Cluj în S. Sora p. 58;
[18]**Cezar Gheorghe**, *Intersecțiile literaturii cu filosofia în opera lui Gh. Crăciun*, Trupul și litera, p. 222;
[19]**Dr. Maria Bâgiu-Marino**, *Oameni și oameni*, S.C. IMP, S.A, Brașov, 2003, p.344;
[20]**Julia Kristeva**, *Pouvoire et limites de la Psychanalyse. La revolte intime*, Fayard, Paris, 1997, p. 93-94;
[21]**Alain Finkielkraut**, *Epanchements subjectifs*, în Autrement, nr 81, 1986, p. 195;
[22]**Gh Crăciun**, Trupul știe mai mult, Fals jurnal la Puppa Russa, 1993-2000, Ed Paralela 45, Pit, 2006, p.40;

viu fiind nealfabetizat. Apropierea de infernul bolii și al morții provoacă scriitorilor o perspectivă ontologică asupra literaturii, vrând parcă prin scris să radiografieze (mai mult decât să ficționalizeze) acea parte din noi care ne ține captivi, dar care „întotdeauna știe mai mult”[23] și care este monumental în zona incidenței personale cu boala, bătrânețea, moartea, care-ți aduc toate revelațiile cu putință, ” nu înțelegi nimic decât prin durere și degradare”[24]. Ele îl conduc spre adevărul suprem, constatarea ultimă cum că trupul nu este omul care-l încarnează, scriitorul vrea parcă să recupereze prin scris existența și să redea lumea, cartea lui devenind un organism viu, „un spațiu de simulare politropică”[25].

Creștinii spun că durerea este urmarea păcatului săvârșit ce se întinde pe 3-4 generații. Budiștii afirmă că ea este urmarea trăirii unor vieți nelegiuite, fiind măsura karmei fiecăruia. Marii inițiați spun că sufletul își alege viața pe care urmează să o trăiască, durata și felul durerii pe care o va îndura, încă dinainte de naștere, însă întrupându-se uită și se consideră nedreptățit. Un grad insuportabil de suferință e spre a se desăvârși, spre a atinge perfecțiunea, iar ”unele suferințe cântăresc mai mult decât o crimă”[26]

II. INTERFERENȚE ÎNTRE LITERATURĂ ȘI MEDICINĂ

Propensiunea unor scriitori către teme și motive structurale din sfera patologicului, poate fi considerată atât o predispoziție profesională, cât și una de diagnoză somatică.Scrisul este o prelungire somato-tehnologico-literară a văzului, ele se completează și contopesc împreună dând o nouă viziune asupra lumii, o nouă ”somatopoezăˮ[27]**.**

Sunt numeroase exemplele de scriitori medici: Augustin Buzura, Vasile Voiculescu, Friedrich Schiller, M. Bulgacov, C.D Zeletin,Bourget, Verga, Lampedusa, Cătălin Vasilescu, Thomas Mann, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, care au reușit să ficționalizeze cu rafinament suferința, ca nucleu al marii literaturi. Selectarea unei asemenea teme, nu garantează automat scriitorului o producție literară de calitate, pe cât este de dură, necruțătoare, repugnantă, pe atât este de greu de realizat artistic și necesită perioadă de incubație mai mare. Împletirea medicinei cu literatura își află auspiciile în naturalism și fiziologism, când scriitorii și-au depășit aria de acțiune și au intrat invaziv într-un alt domeniu, al științei, realizând o unitate ciudat de firească, monumentală chiar. Cel mai bine sugerează tema versurile soresciene: ”Doctore, simt ceva mortal/ Aici în regiunea ființei mele,/ Mă dor toate organele,/ Ziua mă doare soarele, / Iar noaptea luna și stelele, / Mi s-a pus un junghi în cer/ Pe care până atunci nici nu-l observasem/ Și mă trezsesc în fiecare dimineață/ Cu o senzație de iarnă./ Degeaba am luat tot felul de medicamente, / Am urât și am iubit, am învățat să citesc/ Și chiar am citit niște cărți, / Am vorbit cu oamenii și m-am gândit, / Am fost bun și-am fost frumos.../ Toate acestea n-au avut niciun efect, doctore/ Și mi-am cheltuit pe ele o groază de ani/ Cred că m-am îmbolnăvit de moarte/ Într-o zi/ Când m-am născut”[28]. Cu toții o facem, unii mai grav și murim mai repede, alții mai ușor și o ducem mai mult.(Maria Marino, p 24)

---

[23]**Gh. Crăciun**, *În căutarea referinței***,** Ed. Paralela 45, Colectia 80, Seria Eseuri, Pitești, 1998, p. 242;

[24]**Gh. Crăciun**, *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gh Craciun, coord Andrei Bodiu și Georgeta Moarcăș, Brașov. 2013*, p.131;

[25]**Gh. Crăciun**, *Mecanica fluidului,* Cartier, Chișinău, 2003, p. 67;

[26]**Geo Bogza**, apud **Bâgiu Marino, Maria,** *Oameni și oameni***,** S.C. Imp. S.A., Brașov, p 53;

[27]**Gh Crăciun***, Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii. Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii, în Pactul somatografic*, ed cit, p. 74**;**

[28]Marin Sorescu apud. **Maria Bâgiu Marino,** *Oameni și oameni***,** SC Imp SA, Brasov, 2003, p. 24;

Viața ca destin din perspectiva morții- iată tema marii literaturi și a criticii literare care se respectă, subiect gassetian reluat în secolul trecut de Lopez Ibor în eseul său despre „penetrarea corpului în sfera intimității”[29]. Subiectul se făcuse resimțit în epocă, suportase deja teoretizări din partea sociologului și filosofului Julien Freund, era o stare de spirit generală a sfârșitului de secol XIX, început de secol XX, „oboseala față de viață, prosternarea maladivă, sentimentul decăderii, tristețea sarcastică, deziluzionarea, voluptatea suferinței și grimasa în fața realității”[30] așa că ea nu făcea decât să se alinieze scriitorilor europeni. Supraviețuitoare a unor catastrofe intime, ea elaborează adevărate patologii ale intimității, “în scopul de a reda ordinea unei lumi lipsită de sensul inițial”[31].Ba, mai mult, Hortensia Papadat Bengescu este conștientă că aparține unui climat din care se configura o renaștere: „Oameni cu suflete de Renaștere, trăim cu toții o viață de surescitare și de neastâmpăr psihic în mijlocul enervării evenimentelor. Eu, într-un fel aștept și doresc brutalitatea războiului ca un leac durerilor mele prea subțiri, îmi pregătesc un suflet de soră neobosită a rănilor fizice, de salvatoare de vieți, convinsă că poate sunt mai culpabilă redându-le-o decât flagelul care le-o ia și căutând în pasiunea caritații un vad de scurgere a unei pasiuni neîntrebuințate sau nesaturate în nimic”[32]. Boala este un aspect propriu al vieții, un auspiciu sub amenințarea căruia ne ducem existența, este acea „aprehensiune firească”, iar atâta vreme cât omul este esența vieții și a creației, recte a literaturii, atunci boala de ce nu ar putea fi literatură? De ce ar fi un subiect care exclude opera literară și pe artist? Doar pentru că nu toată lumea gustă opera, aceasta încetează a mai fi artă? Chiar Hortensia Papadat Bengescu vedea boala ca pe ceva atât de intrinsec vieții, încât nici nu i se mai părea că are o predilecție pentru ea, pur și simplu avea ochi medical „un spirit care poseda în chip pregnant privilegiul de a vedea”[33]. ”Nu-mi închipuisem niciodată că aș avea o predilecție către boală, ci aprehensiune firească...mi-a venit sub condei nepremeditat...mărturisesc că am pentru boală și bolnavi o dublă curiozitate: de infirmieră și de medic- ca să zicem așa, căci nu citesc tratate medicale, cum nu citesc nici tratate de psihologie, n-aș avea răbdarea. Am însă răbdarea și pasiunea propriei investigații, o egală curiozitate pentru resorturile fizice ca și pentru cele psihice...Totuși boala și bolnavul nu au fost însă niciodată *înșuși* subiectul vreunei lucrări ale mele... Eu, ce-i drept le privesc la lupă sau la microscop, de aici poate au putut apare uneori obsedante”[34]. Noile tendințe, care favorizează transdisciplinaritatea, mergând mult dincolo de paralelisme, influențe, modele, funcții sociale sau culturale, relevă înseși interdependența domeniilor medicale, care suferă recent interpretări din prisma teoriilor New Age, care aduc spiritualitatea și psihologia pe primul plan(Dumitru Constantin Dulcan, Serghei Lazarev, Brian Weiss, Dan Mirahorian, Valeriu Popa, Anatol Basarab, Louise Hay, Doreen Virtue)atât în stabilirea diagnosticului, cât și a cauzelor și terapiilor, boala părând a fi „o formă comandată de autodistrugere”[35]: „Sunt o emotivă. Dar când iau totul în mână, nu pot părtini pe nici un erou, nu pot lua partea nici a vieții, nici a morții, deoarece un simț crud al realului, o cumplită neputință de a vedea realitatea decât așa cum e mă seacă de subiectivism. Lumea și viața rămân a fi organe pentru masa mea de

[29]**Juan Jose Lopez Ibor**, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos, Coleccion Austral, Espasa-Calpe, Madrid,* 1952, p. 38, reproducere de **Simona Sora**, *Regăsirea intimității*, p. 18;
[30]**Carmen Georgeta Ardelean**, *Hortensia Papadat Bengescu ”marea europeană” a literaturii române.Pledoarii,*Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p.42;
[31]**Simona Sora**, op.cit., p. 34;
[32]**Hortensia Papadat Bengescu,** *Scrisori către Ibrăileanu*, p. 52, scrisoare din 10 iulie 1916;
[33]**Viola Vancea**, *Hortensia Papadat Bengescu: universul citadin repere și interpretări*, Ed. Eminescu, Buc, 1980, p. 40;
[34]**Dan Petrașincu**, *Cu scriitoarea Hortensia Papadat Bengescu despreromanul Logodnicul și despre creație*, în Vremea, anul VIII, nr. 389, 26 mai 1935, reprodus în Romanul românesc în interviuri, Ed.cit., pp. 639-640;
[35]**C.G. Ardelean,** op.cit.p.59;

disecție".[36]Cognitivismul și neuroștiințele actuale spun că perceperea si exprimarea realității e condiționată și determinată de structura și patternurile din creierul uman," extensie și nex al unui corp nou care depășește pura animalitate"[37]**.** Explorarea corpului este una fără nicio milă, una chirurgicală dezvăluind parcă epistema om a lui Foucault: om = corp+ singurătate, dacă corpul poate fi văzut, simțit, singurătatea e universală, comună tuturor. Limita și revelatorul singurătății ontologice a omului post-modern este chiar dragostea, una desacralizată, inventată, a purei biologii, infernul trupurilor**.**

Prin operele Hortensiei Papadat Bengescu pătrunde în literatura română cea mai bogată terminologie medicală, omul fiziologic este prezentat cu o competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe că orice suferință a corpului este în prealabil o boală a sufletului. Acest studiu clinic al diverselor maladii nu este deloc gratuit, este un refuz critic, căci în aceste tulburări individuale sunt răsfrânte perturbarile civilizatiei căci purtăm în noi zestrea întregii omeniri bine adăpostită în subconștientul nostru. "Fiecare om este o istorie spirituală a lumii"[38] sau mai plastic exprimat de Blaga "în țara fără nume, și tot ce-i trup omenesc va purcede/ să mai învețe o dat/ poveștile uitate ale sângelui. Omul nu-i decât măsura/ unui drum împlinit"[39]

Ultimul roman al ciclului, *Străina*, va fi și dovada celei „mai grave dintre patologii, cea a istoriei"[40]. Magdalena Popescu vedea în operă o sursă virgină și de mare abundență pentru critica psihanalitică, în timp ce Călinescu afirma că „o ființă bolnavă nu reprezintă interes decât pentru clinicieni".

Oricare ar fi părerile criticilor, cert este că nimeni nu a detectat mai fin, cu mai penetrantă înțelegere stările bolnavilor, într-o lume sortită pieirii prin tot ce exprimă fizic, social, moral, estetic. Filiația lor nu depășește două generații, nu sunt creatori, distrugerea atrage dupa sine, conform regulii ciclicității, o nouă etapă, superioară, de ce nu a vieții după moarte,cu mult mai bună decât orice au trăit și încercat în această viață alocată de scriitoare. Profetul lui Kahlil Gibran întreabă : ""Ați vrea să cunoașteți taina morții? Ci cum veți afla-o, dacă nu căutând-o în inima vieții...Dacă într-adevăr, voiți a contempla spiritul morții, deschideți-vă larg inima spre trupul vieții. Fiindcă viața cu moartea una sunt... Numai când pământul vă va cere ceea ce-i trupesc în voi, veți dansa cu adevărat"[41].

Dacă ne obișnuiam ca abia la final eroul să fie pedepsit prin boală, moarte sau alt necaz, romaneleacestui ciclu încep sub acest auspiciu, și, printr-o „polifonie imitativă a unui leitmotiv suveran proliferat la nesfârșit"[42] duc, cu fiecare cuplu destrămat, inevitabil, la prăbușirea întregii generații, dar fără apăsarea tristeții, ca o eliberare, nicidecum o pedeapsă, exact ca la Edgar Allan Poe "criza numită viață fusese învinsă"[43]. Nu îi deplângi, nu ți-e teamă că te-ai molipsit, respiri ușurat pentru ei. Dacă nașterea este o durere în doi, împărtășită între mamă și făt, numai moartea este o durere asumată de unul singur. În fața morții toți suntem cu mâinile goale și singuri. Ne predăm pur și simplu. Când venim pe lume, o facem cu pumnii strânși ca semn al voinței de a

[36]**Dan Petrașincu**, *Cu scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu despre romanul Logodnicul și despre creație*, în Vremea, anul VIII, nr. 389, 26 mai 1935, p. 9, reprodus în Romanul Românesc în interviuri, Ed. cit., pp. 636-637;

[37]**Alexandru Mușina,** *Sase cuv cheie pentru proza lui Gh. Crăciun în Trupul și litera, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012,* p 53;

[38]**Maria Bâgiu Marino**, op cit, p 49;

[39]ibidem

[40]**Andreia Roman** *Hortensia Papadat Bengescu-Vocația și stilurile modernității*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007, p.56.

[41]**Bâgiu Maria Marino,** op.cit**,** p 345;

[42]**Carmen Georgeta Ardelean**, op.cit., p 76;;

[43]**Maria Bâgiu Marino,** op cit, p 122;

trăi, al izbânzii, iar când murim, deschidem palmele ca semn al predării sau pentru a arăta celorlalți că nu luăm nimic cu noi. A aștepta moartea conștient este terifiant, iar moartea este o eliberare ."Noi suntem tot noi și când învingem și când murim"[44]. Blaga considera că a vorbi despre moarte înseamnă a vorbi despre viață, că a vorbi despre moarte înseamnă a vorbi despre zbor, frumusețe, înălțare, despre firul nevăzut ce-l leagă pe om de Dumnezeu. A tegândi la moarte, înseamnă a te bucura de darul vieții, nu a aștepta trist să vină să te ia. Numai în preajma morții găsești adevărata măsură a vieții. Cei ce zac în spitale, nu mai sunt speriați, o așteaptă, și-o doresc, o jinduiesc. Suferința e cel mai înțelept și aspru dascăl, ea ne deschide ochii spre căile cele mai nebănuite," prin durere se desparte cerul de pământ în noi"[45].

Războiul nerezolvat dintre masculin și feminin, între stăpân și slugă se transformă în lupta dintre dorință și ură, dintre viață și moarte, dintre autor și personaj. "Pentru a putea trăi și după ce s-a salvat prin personajul său, autorul trebuie să-l sacrifice"[46]. Căci arta e după Buddha, cea mai sigură rătăcire pe calea mântuirii, iar după Goethe "cel mai sigur mijloc de a ne rupe de lume și tot cel mai sigur mijloc de a ne lega de ea"[47]

Celor care nu agreează această temă, care refuză să gandească precum copiii „sunt trup și suflet", le răspunde Nietzsche în „Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și niciunul": „Disprețuitorii trupului sunt cei pentru care nu există viitor în lume. Ipocriții, inconștienții, infantilii. N-aș vrea să-și schimbe părerea, ci numai să se lepede de corp, un lucru care o să-i amuțească**".** Opera de artă nu se confundă cu valoarea estetică, ea o include, o depozitează, închide în ea variate forme de valoare estetică și doar una dintre ele poate determina valoarea artistică totală a operei. Opera de artă este un bun, fenomenul estetic este o valoare. "Fiind un produs al spiritului uman, opera de artă este strâns legată de actul creației, de care niciodată nu se poate desface total, între artist și opera sa există o relație organică și este plină de consecințe pentru înțelegerea totală a operei"[48]. Pe de altă parte, Ion Caraion distingea trinitatea literatură, estetică, viață care-i redă / conferă scriitorului vechiul său statut „Lângă atributele fragile, suple, nuanțate ale literaturii, lângă pălăria multicoloră și inteligentă a esteticii, vin să se așeze acum atributele virile, țepoase, dure, intense ale vieții."[49]. Scriitorul va realiza un desen abstract din amintirile păstrate în piele, un desen intensiv alcătuit din impresiile corpurilor amestecate, tatuaje senzuale invizibile. Literatura a descoperit acest suflet al suprafeței. Scrisul și expresia de orice tip sunt inseparabile de corp. "Textul este contaminat de corp "[50]. Pe Hortensia Papadat Bengescu acest tip de scriitură, această alegere o definește, este un fel de *trade mark,* anticipâmd parcă teoriile lingvistice care anunțau disoluția limbajului. " Litera e moartă, trupul e viu. Așa cum îmi place mie să spun, cuvântul există doar în măsura în care el e corporalizat. Când zic cuvânt, zic de fapt sens. Ei bine, sensul acesta trebuie să țâșnească din carnea ta, din sensibilitatea ta somatică"**[51].**

---

[44]**Maria Bâgiu Marino**, op.cit, p. 126;

[45]Idem, p 313;

[46]**Liliana Truță,** *Aspecte ale androginiei textuale la Gh Craciun*, în *Trupul și litera, ed.cit.,* p 116;

[47]Thomas Mann, *Pătimirile și măreția lui Richard Wagner***,** trad. Alexandru David, Ed Humanitas, Buc, 2013, p.44;

[48]**Victor Iancu**, în *Preocupări literare,* an VII, nr 8-9, august-septembrie 1942, p.458-466, reprodus în **Ivașcu, George și Tănăsescu Antoaneta,** *Cumpăna cuvântului 1939-1945. Mărturii ale conștiinței românești în anii celui de-al doilea război mondial*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 322-323;

[49]**Ion Caraion**, *Războiul artei*, în Orizont, an I, nr 6, 1 februarie 1945**,** p. 5, în George Ivașcu, op.cit, p. 549;

[50]**Cezar Gheorghe**, *Intersecțiile literaturii cu filosofia în opera lui Gh Crăciun*, în Trupul și litera, ed cit, p 215;

[51]**Gh Crăciun,** *În căutarea referinței***,** Ed Paralela 45, Colectia 80, Seria Eseuri, Pitești, 1998, p 242;

Bibliografie:

1.Ardelean Carmen Georgeta, *Hortensia Papadat Bengescu "marea europeană" a literaturii române.Pledoarii,*Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013;

2.Bâgiu-Marino Maria, *Oameni și oameni*, S.C. IMP, S.A, Brașov, 2003;

3.Bergson Henri, *Matiere et Memoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*, PUF, Paris, 1997;

4.Cioran Emil, *A gândi împotrivă-ți*, în *Ispita de a exista*, trad. Emanoil Marcu, Humanitas, București, 1992

5. Crăciun Gh., *Frumoasa făsă corp*, ed a II-a, Grup Editorial Art, București, 2007;

6.**Crăciun Gh.**, *Pactul somatografic*, în Observator cultural, nr. 133;

7.**Crăciun Gh.**, *Trupul știe mai mult, Fals jurnal la Puppa Russa*, 1993-2000, Ed Paralela 45, Pit, 2006;

8**. Crăciun Gh.**, *În căutarea referinței***,** Ed. Paralela 45, Colectia 80, Seria Eseuri, Pitești, 1998,;

9.**Crăciun Gh.**, *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gh Craciun*, coord Andrei Bodiu și Georgeta Moarcăș, Brașov. 2013;

10**. Crăciun Gh**, *Mecanica fluidului*, Cartier, Chișinău, 2003;

11.**Filipaș Laura**, *Fantasticul apei în proza românească*, Ed. Pro Universitaria, București, 2012;

12.Finkielkraut Alain, *Epanchements subjectifs*, în Autrement, nr 81, 1986;

13.Husserl Edmund, *Idees directrices pour une phenomenologie et une philosophie phenomenologique pures*, I, trad P Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950;

14. **Ibor Juan Jose Lopez**, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos, Coleccion Austral, Espasa-Calpe, Madrid*, 1952;

15.Ivașcu, George și Tănăsescu Antoaneta, *Cumpăna cuvântului 1939-1945. Mărturii ale conștiinței românești în anii celui de-al doilea război mondial*, Ed. Eminescu, București, 1977;

16. Kristeva Julia, *Pouvoire et limites de la Psychanalyse. La revolte intime*, Fayard, Paris, 1997;

17.**Lăcătuș Adrian**, *Însinuată în fibra vieții lui zilnice...,* în Vatra, nr. 1-2/ 2007;

18.**Mann Thomas**, *Pătimirile și măreția lui Richard Wagner***,** trad. Alexandru David, Ed Humanitas, Buc, 2013,

19. **Nicolae Mărgineanu**, *Psihologia germană contimporană*, în rev. Studii și cercetări psihologice nr. 7, Tip Cartea Romanească, Cluj, 1930;

20.**Mușina Alexandru,** *Sase cuv cheie pentru proza lui Gh. Crăciun în Trupul și litera, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012*;

21.**Nietsche Friedrich**, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, Ed. Humanitas, București, 1994;

22.**Papadat Bengescu Hortensia,** *Scrisori către Ibrăileanu*, p. 52, scrisoare din 10 iulie 1916;

23.**Petrașincu Dan**, *Cu scriitoarea Hortensia Papadat Bengescu despreromanul Logodnicul și despre creație*, în Vremea, anul VIII, nr. 389, 26 mai 1935, reprodus în Romanul românesc în interviuri.;

24.**Roman Andreia** *Hortensia Papadat Bengescu-Vocația și stilurile modernității*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007;

25. Sora Simona*, Regăsirea intimității*, Ed. Cartea Românească, București, 2008 ;

26. Sorescu Roxana, *Interpretări-Hortensia Papadat Bengescu sau o variantă a romanului psihologic***,** Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979;

27.**Vancea Viola***, Hortensia Papadat Bengescu: universul citadin repere şi interpretări*, Ed. Eminescu, Buc, 1980;

28.**Vartic Ioan**, *Cioran naiv și sentimental*, ediția a III-a, Polirom, Biblioteca Apostrof, Iași, Cluj Napoca, 2011.

THE PEARL THIEF OR THE SEARCH FOR SELF

Doina Pologea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The play entitled The Pearl Thief written by Valeriu Anania reconfigures a biblical parable, that of the Prodigal Son, with the action being placed in an exotic environment. The theme of the play is the finding (or the fishing) of one's self as a result of painful experiences and avid searches.

Keywords: parable, son, fishing, searching, experiences

Piesa de teatru *Hoțul de mărgăritare*, scrisă în 1952 (aflată în răspăr cu ideologia realist-socialistă, fiind o piesă de sertar) și publicată după patru decenii, în 1993, la un an după premiera scenică din 1992, se înscrie cu nota ei aparte în opera dramatică a lui Valeriu Anania. Dacă piesele pentalogiei teatrale, de la *Miorița* la *Greul Pământului* respirau în văzduhul miturilor autohtone, aceasta din urmă ne restituie o parabolă biblică,cea a Fiului risipitor, cu acțiunea plasată într-un spațiu exotic, ideile universale „încercându-se" și restituindu-se „generozității proprii sufletului românesc".[1] Este o piesă de tinerețe scrisă în manieră shakespeariană, cu un condei jucăuș, dar sigur, creionând câteva din „constantele viziunii estetice" pe care autorul le va adânci mai târziu. Personajul principal se află într-o înfrigurată căutare a sinelui, de care vor suferi mai toți eroii lui Anania. Apare, de asemenea, tema „corupției morale", ilustrată prin oameni decăzuți din condiția lor, care-i va prilejui mai târziu Mitropolitului Anania scrierea unor pagini eseistice la temperatură ridicată. Această piesă poate fi văzută și ca primă încercare de diortosire a unui pasaj din *Sfânta Scriptură*, dar cu ce risipă de frumuseți stilistice!

Din *Istoria teatrului universal* a lui Octavian Gheorghiu aflăm despre„strămoșii" acestei piese, și anume comediile profane numite *moralitate*, bazate pe dramatizarea unui precept biblic:„personajele transpuneau apocrif situații de proveniență biblică, creându-se adevărate pilde(ex. *Copilul risipitor*)".[2] Pentru ca mesajul lor să ajungă la publicul larg, ele debordau de un comic savuros. Este și cazul piesei lui Anania, care, în ciuda temei grave, se primenește cu o boare de comedie, firul tragic avându-și contrapunctul în replicile savuroase, filozofarde, ale unui personaj picant, un *trompeur* numit Humbaba(„O fire întortocheată pentru care fețele adevărului sunt infinite și confundabile, un fel de *buggiardo* goldonian"[3]). Piesa este traversată de

[1] Constantin Cubleșan, *Hoțul de mărgăritare*, în „Mesagerul transilvan", nr.141 (543), 16 decembrie, 1992, p. 4, apud Valeriu Anania, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare,* Editura Polirom, 2010, p.374.

[2] Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, vol.I, EDP, București, 1963, p.136.

[3] Mircea Ghițulescu, *Teatrul de stat din Turda*-Hoțul de mărgăritare *de Valeriu Anania*, în revista „Steaua", nr.11-12, 1992, apud Valeriu Anania, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare,* Editura Polirom, 2010, p.371.

replici respirând un umor fin, cu „inconfundabile poteci ale învățăturilor de minte, combinând miticul și istoricul, minciuna prea îndrăzneață a modernismului, istoricul neo-definit”.[4]

Valeriu Anania a ales să transpună dramatic una din cele mai frumoase pilde biblice, care se află situată „în inima spiritualității creștine și a vieții noastre în Hristos”, fiindcă prin ea ni se relatează nu doar un păcat, ci ni se dezvăluie „adâncul păcatului și puterea sa nimicitoare” (Mitropolitul Antonie de Suroj), dar și povestea unei regăsiri de sine. („Să te întorci la tine de departe!”, grăiește un vers al poetei Liliana Ursu). Sau povestea unei minuni, scrie Nicolae Steinhardt, minunea restabilirii omului în fericita condiție adamică, în *haina lui dintâi*:„Aceasta-i *magia* lui Hristos-restauratorul: reașezarea omului în starea lui paradisiacă de altădată, de cea mai nobilă dintre ființe”.[5] Haina a doua însă e chiar mai fericită decât haina dintâi, a spus-o Dostoievski, fiindcă beatitudinea e mai puternică. Toate acestea au fost puse în formă de poveste, în ideea că „Domnul nostru nu-i un socotitor nemilos, un contabil strașnic” (idee pe care Steinhardt o exprimă în consonanță cu Blaga) ci, întocmai ca tatăl din parabolă, „e la orice oră din noapte și zi dispus să ne primească, să ierte, să uite și prin urmare să se bucure și să se veselească (...) Din cel din urmă păcătos, El poate face un supraom, adică, de fapt, un om”[6], fapt dătător de curaj și nădejde. „Iar dacă noi facem un pas spre El, El face o sută spre noi”.[7]Parabola ne reamintește că omul este, prin structură și vocație, un „pelerin al absolutului” (Al.Schmemann). După cum comenta chiar Bartolomeu Valeriu Anania într-o predică a sa, ca un corolar la mulți ani după ce a scris piesa, parabola aceasta vorbește despre drama alienării, dar și despre dorul lui Dumnezeu pentru om:„Este suficient ca Dumnezeu să aibă dor de noi ca să umple și lipsa noastră de dor. Cel mai mare dor pe care-l are Dumnezeu este de noi, oamenii. Este marea lui pasiune”.[8]

Dar dacă pilda Fiului risipitor este „o întreagă evanghelie de taină și învățăminte”, o comoară „de la care neam după neam își adună cunoașterea de Dumnezeu, cât și cunoașterea omului” (Sfântul Nicolae Velimirovici), ce-i mai rămâne scriitorului, care pune haină nouă peste vechile cuvinte, de adăugat? In cazul lui Anania, adaosul este consistent, fiindcă povestea prinde viață, se detaliază pe scene și personaje cum se desfac, rotindu-se, aripile unui păun, totul într-o expresie de mare simplitate și lămurit (în sensul în care lamura este partea cea mai bună și aleasă a unui lucru), pe înțelesul tuturor.

Parabola biblică transpusă de piesa lui Anania povestește despre un tată care avea doi fii, diferiți ca plămadă sufletească: unul rispește printre străini averea părintească, altul rămâne să muncească ogorul familiei, dar are o cuprindere îngustă a lumii și se chircește în avariție. Din piesă aflăm că tatăl se numește Eli, iar fiii sunt Eliabar și Rimon. Conformându-se tradiției iudaice, care pune un accent deosebit pe relația (binomul) tată-fiu, relația tatălui cu fiul său Eliabar este deosebit de puternică, astfel încât în jurul ei gravitează întreaga acțiune.„Personajul central al piesei nu este Eliabar, ci binomul Eli-Eliabar”.[9] Pe Eliabar îl ademenesc „neștiutul,

[4] Dorin Serghie, *Premieră la Teatrul de stat din Turda. Meditație lîngă un text biblic,* în „Adevărul de Cluj”, an IV, nr.763, 25 noiembrie 1992, p.3, apud Valeriu Anania, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare,* Editura Polirom, 2010, p.371.

[5] Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, ediția a IV-a îngrijită de Ioan Pintea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 189.

[6] *Ibidem*, pp.188-189.

[7] *Ibidem*, p.188.

[8] Youtube.Mitropolit Bartolomeu Anania, 26 Oct. 2010. Web. 29 Mar. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=wCkn1UlmwAk>.

[9] Nicoleta Oancea, *Comuniunea prin iubire în piesa Hoțul de mărgăritare*, în revista „Renașterea”, an X (1999), nr.11, noiembrie, p.8.

nebănuitul, tainele afundului". In viziunea lui Anania, el este hoț de mărgăritare, meserie apreciată de tatăl său:„Fiul s-a pogorât în rob și a făcut lucrare de înger". Nota de originalitate a piesei constă în modalitatea de rescriere a parabolei biblice, adâncind caracterele personajelor. Fiul risipitor este un visător care transgresează limita dintre real și imaginar, pentru el ficțiunea se confundă cu realitatea, iar realul este proiectat în imaginar, acesta fiind un „punct referențial al poeticii lui Valeriu Anania"[10], care capătă o greutate semnificativă în romanul *Străinii din Kipukua*. Un soi de donquijotism, am zice, dacă nu l-am fi regăsit în plenitudinea lui în tiparele gândirii mitice. Eliabar apare ca un om fascinat de povești despre țări îndepărtate, de „întinsuri și adâncuri", pe care le va lua cu asalt, în sensul în care îndeamnă Evanghelia după Matei:„Impărăția Cerurilor se ia prin asalt, iar cei ce dau asaltul o cuceresc" (Matei, 11.12)[11], fiindcă începe prin a cuceri depărtările și sfârșește prin a se cuceri pe sine. Are în sânge răzmerița libertății și un nesaț al căutării de sine:„Tată, vreau să fiu **eu**. Am dreptul să fiu **eu."** Iar fratele mai mare, Rimon, pragmatic și terestru, plat în gândire, îl acuză că e risipitor din cale-afară. Dar despre ce risipă poate fi vorba, când Rimon zice: „In casa lui Eli, risipa e răsplătită cu dragoste"? Despre o risipă îmbogățitoare, când „sufletul se risipește în dragoste, ca soarele-n lumină și ca scoica-n mărgăritare", aceea care se revarsă într-o bucurie totuna cu „bucuria de a jertfi" („omul se cunoaște după capacitatea lui de jertfă, după cât e în stare să risipească, să irosească din avutul și bunurile sale în mod neutilitar, numai pentru plăcerea înălțătoare și euforizantă de a dărui altuia", scrie Georges Bataille). Fiul risipitor stă atunci față în față cu fiul prudent, copleșindu-l prin mărime sufletească. E un uriaș care acoperă cu statura sa și adâncurile, și depărtările. Relația tată-fiu se lărgește și ea și se adâncește, iubirea crescând odată cu mările care îi despart pe cei doi. Atunci când este ispitit să se sinucidă, Eliabar își aduce aminte de tatăl său, care veghea deasupra-i așteptându-i semnul, pe când stătea scufundat și îl strigă:„M-a învăluit depărtarea și m-a-nghițit adâncul! Și mă pândește adâncul cel mare și plin de întuneric...Și tata stă deasupra (...) Tată!...Tată!...Ridică-mă, tată!" In clipa cea grozavă a deznădăjduirii, apare și licărește o scânteie salvatoare.

Tatăl, scrie Sfântul Nicolae Velimirovici, care l-a păstrat în privelişte, dându-i partea de avere, i-a mai dat ceva:„o scânteie de conștiință și de înțelegere, care va fi în stare să-i lumineze calea înapoi, o lampă tainică", lumină în care, într-adevăr, el și-a venit în sine. („venirea în sine": o expresie folosită de părinții isihaști pentru a descrie întoarcerea minții în sălașul inimii, căci omul este, după cum îl definește Psalmul 63 al Regelui David, „o inimă adâncă"). Arhimandritul Zaharia Zaharou scrie, referitor la „saltul de credință" al tânărului, că multa pătimire l-a ajutat să-și afle adâncul inimii, iar „tragedia omului constă în faptul că a ales să viețuiască înafara casei Tatălui său, în afara inimii"[12]). Drumurile prin Corint și Efira îi provoacă risipitorului mari zguduiri lăuntrice: „Sufletul nu mai e al meu. Mi s-a stâlcit sufletul printre străini." *Stâlcirea* e de fapt *strălucire.* Sufletul lui s-a curățat, lustruindu-se de mărgăritarele lacrimilor.„Nu și-a pierdut mărgăritarele. Mi le-a adus înapoi. Mai multe și mai grele", va spune tatăl.

---

[10] Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, pp.327-328.

[11] ****Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura Institutul Biblic şi de Misiune al B.O.R., Bucureşti, 2001, p.1473.

[12] Arhimandrit Zaharia Zaharou, *Adu-ți aminte de dragostea dintâi*. *Cele trei perioade duhovnicești în teologia Părintelui Sofronie,* Editura Doxologia, Iași, 2015, p.133.

In tovărășia lui Critias, negustorul fățarnic și lacom, a surorii sale, lunecoasa Ariadna și a omului decăzut care e Fanuel (toți portretizați în tușă îngroșată), în Corintul desfrânat și cinic, Eliabar risipește întreaga avere și ajunge la umilința de a se tocmi paznic la porci pentru o bucată de pâine, râvnind la roșcovele din care se satură animalele. Actul al II-lea și actul al III-lea al piesei aduc în scenă evenimente care nu apar în textul referențial și care au un rost al lor: ele marchează treptele dezumanizării pe care personajele le parcurg. Am zice că e vorba de o **rinocerizare** a personajelor, dacă termenul de referință n-ar fi...porcii, împreună cu care eroii ar dori să se hrănească. Decăderea omului până la a sta în rând cu porcii, de parcă bagheta vrăjitoarei Circe i-ar fi atins, acceptarea răului ca pe un fapt firesc sunt descrise prin personajul Fanuel, cel care nu mai are nici un scrupul când e vorba de o bucată de pâine. Iată cum se exprimă Fanuel despre el însuși: ,,Nu mai sunt cel care-am fost. Am învățat că nu e bine să aibă omul cuget. Să facă ce-i poruncește tăria trebuinței. Am trebuință de pâine, ucid, fur și mănânc." Iar Eliabar, cândva plecat în căutarea sinelui, ajunge să formuleze următoarea propoziție teribilă: ,,Eu nu mai sunt om. Sunt **porcar**.(s.n.)" Intre ei, doar Humbaba mai știe să țină cumpăna între bine și rău:,,Vine vremea când degetele cugetului ți se bagă pe gât și verși tot ce-ai mâncat din tălhărie (...) N-avem ce mânca aici? Ne-ntoarcem acasă." Fără Humbaba, care este o călăuză în spațiul Zonei**,** o busolă indicând nordul prin ținuturile pustii în care memoria a fost abolită, Eliabar ar fi rămas la statutul de subom. Până unde poate decădea un om? Iată o întrebare tulburătoare, de subtext. Găsim continuarea ideii într-un poem scris de Marian Drăghici:,,vin zile când ne vor mânca porcii./ne-au și mâncat."

Pornind să afle ce înțelesuri ascund *adâncul* și *depărtarea*, Eliabar le află în ,,omul cel lăuntric", dar asta numai după ce se întoarce acasă, înțelegând atunci și ,,ce este lățimea și lungimea și adâncimea și înălțimea" (Sfântul Apostol Pavel), într-un cuvânt, plinătatea iubirii. Intre tovarășii de drum și de petrecere se află și Tamara, numită și ,,mărgăritarul Alczibului", un fel de dublu al eroului, și ea o fiică risipitoare care, ajunsă la ceas de cumpănă, are aceeași mișcare interioară: își strigă tatăl. Dar nu se va mai întoarce acasă, ci va sfârși în mare. Fiului risipitor i s-a dat șansa de a se putea întoarce. Poate chiar dragostea tatălui a luminat de departe, ca un far. Alții însă, precum tovarășii lui de drum, neluminați, ,,rămân la *roșcove*."(Paulin Lecca)

O parabolă despre libertate înțeleasă ca dat interior. Fiindcă, după cum spune Ernest Bernea, ,,Libertatea nu poate fi găsită decât în inima ta. Nu căuta în jurul tău ceea ce ai în tine. Sfarmă piatra ce acoperă aurul. Libertatea nu poate fi decât interioară, nu poate fi decât creație".[13] Anania ,,sfărâmă piatra ce acoperă aurul" și realizează o transpunere a parabolei biblice care-i scoate la lumină, întărește și subliniază înțelesurile:,,ceea ce se jefuiește e tăria, cerul și ceea ce se pierde (risipește) e *dragostea ziditoare*".[14] *Dicționarul esențial al scriitorilor români* descrie piesa ca pe un ,,itinerar al necazului, răbdării, încercării, nădejdii și iubirii", lansând ideea că pilda lui Anania este o parabolă politică, ,,o diatribă împotriva supunerii ipocrite"(,,Numai Tatăl simte, de sub cer, strigătul mut al celui din fundul mării"). Simplul fapt de a sta aplecat, în penumbră, ca să răsfoiești filele *Bibliei* celei frumos foșnitoare (dar nu și în urechile securității), de a adânci înțelesuri privitoare la o pildă biblică în anul de grație 1952 era un act de dizidență, o ruptură de realitate vizând o schimbare de paradigmă care nu se putea înfăptui decât în cămara inimii. Rezistența prin cultură în anii dictaturii comuniste a cunoscut și acest mod de manifestare, iar Valeriu Anania (un *greu al pământului*, intrat în dialog, pe scară de mătase, cu acele cuvinte

[13] Ernest Bernea, *Indemn la simplitate*, Editura Vremea, București, 2006, p.18.

[14] Mircea Zaciu, M.Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000, p.27.

vibrând de transcendent care ,,ar putea fi numite, în diafanitate eterică, *grelele cerului"*[15]) a fost printre pilonii săi.

BIBLIOGRAFIE

Anania, Valeriu, *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc*, vol.I, București, Editura Eminescu, 1982.

Anania, Valeriu, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare*, Editura Polirom, 2010.

Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.

Bernea, Ernest, *Indemn la simplitate*, Editura Vremea, București, 2006.

****Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura Institutul Biblic şi de Misiune al B.O.R., Bucureşti, 2001.

Gheorghiu, Octavian, *Istoria teatrului universal*, vol.I, EDP, București, 1963, p.136.

Lazăr, Ioan Șt., *Tânărul Anania, ,,Ingerul cu barbă",* eseu biografic, *Prefață* de Constantin Cubleșan, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2014.

Steinhardt, Nicolae, *Dăruind vei dobândi*, ediția a IV-a îngrijită de Ioan Pintea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Zaciu, M., Papahagi M., Sasu A. (coord.), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000.

Arhimandrit Zaharou, Zaharia, *Adu-ți aminte de dragostea dintâi*. *Cele trei perioade duhovnicești în teologia Părintelui Sofronie,* Editura Doxologia, Iași, 2015.

In periodice:

Cubleșan, Constantin, *Hoțul de mărgăritare*, în ,,Mesagerul transilvan", nr.141 (543), 16 decembrie, 1992.

Ghițulescu, Mircea, *Teatrul de stat din Turda*-Hoțul de mărgăritare *de Valeriu Anania*, în revista ,,Steaua", nr.11-12, 1992.

Oancea, Nicoleta, *Comuniunea prin iubire în piesa* Hoțul de mărgăritare, în revista ,,Renașterea", an X (1999), nr.11.

Serghie, Dorin, *Premieră la Teatrul de stat din Turda. Meditație lîngă un text biblic,* în ,,Adevărul de Cluj", an IV, nr.763, 25 noiembrie 1992.

Sitografie

https://www.youtube.com/watch?v=wCkn1UlmwAk, accesat la 29.03.2016.

[15] Ioan Șt. Lazăr, *Tânărul Anania,,,Ingerul cu barbă",* eseu biografic, *Prefață* de Constantin Cubleșan, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2014, p. 426.

IMAGINARY, IMAGINAL, IMAGINATION – TOOLS OF THE MYTH DYNAMIC

Liliana Gabriela Habina-Voș
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract: The context that led to a repositioning towards the imagination and imaginary was favored by the interpretations introduced through structuralism, psychoanalysis, analytical psychology, phenomenology of religion and religious psychosociology. Revaluing metaphor and visual representations by the philosophy and cognitive sciences has renewed its position regarding imaginative and imaginary as products of fabric matrix of myth revealed by invariants.

Keywords: mundus archetypalis, imaginary, invariants, death mythology, Dawn Song

Mundus imaginalis – Mundus archetypalis

Realitatea i se dezvăluie omului prin imagini, o întreagă reţea de semne ce constituie liantul între universurile sale existenţiale, iar a trăi presupune receptarea, decodarea şi asimilarea semnelor din lumea văzută şi cea nevăzută. Realitatea lumii, condiţionată de o irealitate imediată manifestată prin vise, mituri, fantasme, reverii , viziuni, ce revelează fiinţei umane adevărul ontologic de a fi un *homo symbolicus*, este o dominantă a imaginarului, produs al mentalului colectiv și condiție *sine qua non* a existenţei.

Cassirer[1] consideră că definiţia aristoteliană a omului ca un *animal rationale*, trebuie lărgită la *animal symbolicum*, termen ce oferă posibilitatea de a înţelege întreaga bogăţie şi varietate a formelor vieţii culturale a omului, forme simbolice ce deschid calea spre civilizaţie. În acest sens se poate observa că trăsăturile caracteristice ale vieţii umane sunt gândirea simbolică şi comportamentul simbolic, acestea fiind şi „condiţiile de netăgăduit" pe care se bazează progresul culturii umane. Studiile lui Cassirer introduc termenul de conștiință simbolică, forma dinamică a conștiinței mitic-religioase ce cuprinde în mod unitar atât construcția continuă de imagini, cât și depășirea continuă, uneori chiar negația, acestora, imaginea mitică fiind parte integrantă a realității obiective, imaginea și reprezentarea ei fiind simultan reală și eficace. În acest context, filosoful aduce exemplul *mimului*[2], una dintre primele forme ale practicii mitice, unde dansatorul nu doar poartă, în mod mimetic, masca zeului sau demonului, ci este chiar zeul sau demonul, preluându-i natura.

Parte a universului, omul este el însuși un univers a cărui esență stă în necesitatea stringentă de a se exprima ca *homo sapiens, religiosus, symbolicum, faber, politikon, ludens*, creator de arte, științe și religii. Relația cu Lumea este reprezentată de opera sa, ceea ce-l diferențiază de orice alte viețuitoare întrucât omul a devenit mai mult decât o simplă natură, a devenit o ființă care poate fi în sine, care se poate situa deasupra sa, gândind și fiind conștient de sine; în același timp poate transcende biologicul – natura umană - prin latura sa activ-creativă, tocmai pentru a suplini, așa cum sublinia Gehlen, „deficiențele" care-l pot primejdui; „omul e o

[1] Conceptul este tratat pe larg de Ernst, Cassirer, *Eseu despre om*, Ed. Humanitas, București, 1994
[2] Ernst, Cassirer, *Filosofia formelor simbolice, vol.II: Gândirea mitică*, Traducere din limba germană de Mihaela Bereschi, cu o prefață a autorului, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pp. 311-312

ființă care-și născocește singură mijloacele cu care-și face cu putință existența”[3]. Prelucrează Lumea într-un mod activ pentru a-i servi vieții, dar în același timp instituie o ordine pentru a crea un cosmos deoarece omul nu poate trăi spiritual și conștient decât într-o lume în care spațiul și timpul sunt marcate, lumea fiind „unul dintre polii structurii de bază a cogniției și, în același timp, o concepție-cheie a imaginarului.”[4]

În permanență această viețuitoare misterioasă numită om, se află între real și imaginar, pentru el „lumea există în substanțe și forme reale, expresie vizibilă a unei divinități personale aflate în același timp aici și dincolo, în imanență și transcendență”[5]. Conceptul de Lume introduce implicit și pe cel de locuire ca formă a apartenenței atât la social cât și la cultural, formă ce va determina dezvoltarea oralității, ca treaptă intermediară a fenomenului cultural ce traduce imaginea în cuvânt. „A locui e o reculegere, o venire către sine, o retragere acasă ca într-un pământ al exilului, care răspunde unei ospitalități, unei așteptări, unei întâmpinări umane”[6]. Omul locuiește împreună cu semenii săi, comunică printr-un limbaj articulat și trăiește în societate, aflându-se în același timp în situația de exterioritate și interioritate: în orice moment se poate retrage într-un acasă, într-o familiaritate și intimitate care-l protejează.

„Imago dei”, omul s-a dovedit a fi de-a lungul întregii sale istorii, așa cum subliniază Liiceanu, „o formă generatoare de formă”, în a cărui operă se reiterează simbolic actul cosmic al Facerii[7], astfel că structura arhetipală a Lumii este revelată prin conștientizarea prezenței Divinității ca ordine și armonie, ceea ce se constituie într-un „principiu de sănătate spirituală”. Raportul omului cu Lumea se realizează pe două planuri, realitatea obiectivă și cea subiectivă, unde relația pe axa Lume-Sine poate fi imaginată ca un creuzet în care spiritul și impulsul dau naștere imaginii Lumii, într-o continuă alternanță între ceea ce este dat să fie și ceea ce speră să fie; „Omul e realitatea - esențială a realului existent”[8], realitate ce, în urma noilor interpretări ale teoriilor universului, trebuie abordată topologic (din punct de vedere al teoriei informației a lui Shannon), pe baza raționamentului „învecinării”, adică o conexiune o dată stabilită va exista și după „despărțirea” participanților, fapt ce ar explica și recurența materiei mitice. Caillois observă că este necesară o viziune și o abordare de ansamblu a „științelor diagonale”, poezia și știința, între care, în opinia sa, nu există opoziție, în plus „(...) întrucât universul e numărabil, orice formă, orice imagine se repetă, e o lume de inevitabil pleonasm și de redundanță”[9], astfel că potențialul mitic existent în arierplanul imaginarului colectiv, activează aceleași teme și motive ce iau forme diferite prin contextualizare. Identic legii I a magiei, aceea a contiguității, referitoare la reprezentările magice - „lucrurile aflate în contact sînt sau rămân unite”- teoretizată de Marcel Mauss și Henri Hubert în „Teoria generală a magiei”, și mitemele (cele mai mici unități semantice semnalate de către redundanțe), păstrându-și calitatea de TOTUM EX PARTE, adică purtătoare a informației sacre preluată de la mitul de origine, inervează întreaga cultură. Trecerea imaginii de la statutul de figurare mitico-magică la cea „estetică” a cărei funcție este pur

[3] Gehlen apud Lucian, Blaga, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Timișoara, 1976, p.140
[4] Jean, Delacour, *Introducere în neuroştiinţele cognitive*, Traducere de Raluca Melinte ; Referent ştiinţific prof.dr. Dinu Cristian Popescu, Editura Polirom, Iași, 2001, p.212
[5] Vasile, Avram, *Chipurile divinității*, Editura Ethnologica, Baia Mare, 2006, p.587
[6] Emmanuel, Levinas, *Totalitate și infinit: Eseu despre exterioritate*, Traducere, glosar şi bibliografie de Marius Lazurca ; Postfață de Virgil Ciomoş, Editura Polirom, Iași, 1999, p.129
[7] Vezi Gabriel, Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994
[8] Alexandre, Kojève, *Introducere în lectura lui Hegel : Prelegeri despre Fenomenologia spiritului ţinute între anii 1933-1939 la École des Hautes Études*, traducere de Ed. Pastenague, Editura „Biblioteca Apostrof”, Cluj-Napoca, 1996, p.113
[9] Roger, Caillois, apud Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, București, 1979, p.28

reprezentativă, se realizează doar printr-o ruptură a cercului magic specific unei conștiințe mitice, termen introdus de Ernst Cassirer.

Sfera de interes a mitologicului a suscitat o permanentă interogare asupra raportului real/ireal, pornind chiar de la etimologia cuvântului, cunoscută fiind atitudinea lui Platon care, în *Republica*, stabilea o opoziție între *mythos* și *logos*, în sensul că primului termen îi asocia minciuna, iar celui de-al doilea, adevărul, considerând orice reprezentare în imagini un simulacru, un fals. În urma instrumentalizării mitului, Platon constată că acesta este un mijloc de atingere a adevărului sau de exprimare a probabilului, o „imagine" aproximativă a acestuia. Matematicianul Theon din Alexandria (335-405 e.n.), prin definiția pe care o dă mitului, „le mythe est un discours mensonger qui exprime la vérité en images"[10], inițiază o nouă etapă în gîndirea antichității, aceea a aprecierii funcției mitului; pentru Plotin imaginea și mitul aparțin lumii sensibile fiind indisolubil legate și constituind o formă a cunoașterii.

Lumea imaginilor, suprapusă multă vreme peste ideea capacității de producere a imaginilor și de utilizare a acestora, a fost înscrisă în conceptul de imaginație și integrată facultăților psihologice. Clasicismul secolului XVII concepea imaginarul ca pe o noțiune ce ținea de domeniul artei, caracteristica lui fiind producția de ficțiuni; dezvoltarea științelor umaniste de la prima jumătate a secolului XX a determinat creșterea interesului pentru producția de imagini, proprietățile și funcțiile acestora, caracteristici reunite sub conceptul de imaginar. Datorită interferențelor sale cu alți termeni din contextul imaginii - mentalitate, mitologie, ideologie, ficțiune – poate fi considerat un concept „pe muchie de cuțit", în plus este necesară stabilirea raportului acestuia cu realul și simbolicul, demers abordat multidisciplinar de intelectualii celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Contextul ce a determinat o repoziționare vizavi de domeniul imaginației și imaginarului a fost favorizat de noile interpretări introduse de gândirea structuralistă a lui Claude Lévi-Strauss, J. Lacan, M. Foucault, de psihanaliza lui Freud, psihologia analitică a lui Carl Gustav Jung, psihosociologia religioasă a lui Émile Durkheim și fenomenologia religioasă a lui Mircea Eliade. Dacă la Husserl imaginația reprezintă o intenționalitate asupra esenței lucrurilor, hermeneutica lui Heidegger, Gadamer sau Ricoeur consideră imaginile ca „funcții expresive de sens", iar revalorizarea metaforei și a reprezentărilor vizuale de către filosofie și științele cognitive a reînnoit poziția față de imaginație și imaginar prin lucrările lui Bachelard, Durand, Ricoeur și Corbin.

Caracteristica psihicului uman, după cum afirmă Gaston Bachelard, este aceea de a fi populat de imagini, reprezentări preexistente, ce asigură legătura cu lumea exterioară. Imaginile au capacitate de semnificare și de transformare, îndeplinind o dublă funcție: ontologică și creativ onirică. Rădăcinile imaginației, arhetipurile, determină polarizarea imaginilor fie într-un mod agresiv, „de luptă", sub influența arhetipului masculin *animus*, fie într-un mod pașnic „conciliant", sub influența lui *anima*, arhetipul feminin. Simbolismul celor patru elemente ale lumii materiale: apa, aerul, focul, pământul, considerate de Bachelard „hormonii imaginației", încarcă noi semnificații ce se organizează la nivelul inconștientului personal într-un corpus de legi similare celor din lumea materială, ce asigură aderarea armonioasă la cosmos. Se constată astfel importanța ritmului în dinamica imaginilor atât în ce privește experiența corporală, cât și cea a conștiinței temporale discontinue în formarea limbajelor, ritm cu rol creator.

Gilbert Durand observă în studiile sale asupra imaginarului că societățile sunt caracterizate, indiferent de „momentul" lor cultural, de o dinamică „patent-latent", o tensiune ce

[10] Françoise, GRAZIANI, apud *DICTIONNAIRE DES MYTHES LITTÉRAIRES*, Sous la direction du Professeur Pierre Brunel, *Nouvelle édition augmentée,* ÉDITIONS DU ROCHER, 1988, p.786, *mitul este un discurs mincinos care exprimă adevărul prin imagini* (traducerea noastră)

apare între cel puțin două mituri preponderente; un dublu demers, mitocritic și mitanalitic, face posibilă reperarea acestei dinamici. Constatarea că raportul mit/scenariu mitic poate fi descoperit la nivelul „redundanțelor" sau „metaforelor obsedante", cum le numea Charles Mauron, a căror regrupare serială sincronică revelează mitemele, evidențiază că de fapt „cheia oricărei interpretări mitologice" se află tocmai în aceste redundanțe.[11] Importanța imaginarului, identificat cu mitul la Durand, este dată de legătura dintre structuri și semnificațiile simbolice, iar dinamica de construire a imaginii, fie vizuală, fie narativă, este dată de polaritatea diurn-nocturn, rezultând trei tipuri de structuri ale configurației imaginilor: de tip fuzional, clivaje și structura ciclică. Decelarea caracteristicilor de transformare ale imaginarului, oferă informații asupra miturilor directoare din opera unui autor, precum și a transformărilor operate prin cuantificarea mitemelor și a temelor redundante: metoda mitocritică. Lărgirea investigației pentru stabilirea unei diagrame a miturilor într-o anumită epocă printr-o mitanaliză, furnizează informații asupra invarianților, asupra actualizărilor miturilor dominante printr-o psihanaliză a imaginilor ce permite stabilirea unui model de evoluție spațio-temporală mitogenetic.

Ricoeur urmărește să stabilească o aprofundare a înțelegerii literale a imaginii prin interpretarea nu doar a sensului imediat , ci și pe a celui situat la nivelul intuitiv, urmărind o interpretare hermeneutică a operei, pe mai multe niveluri de înțelegere, acces estetic ce asigură reinterpretarea sensului. H. Corbin (1903-1978) aduce în discuție o formă „metapsihologică" de imaginație prin care conștiința își reprezintă o lume de imagini autonome , introducând astfel și noțiunea de imaginal, cu referenți atât în lumea inteligibilă, cât și în cea suprareală de ordin spiritual. Fenomenologic, aceste viziuni (imagini ale paradisului sau ale cetății divine, populate de ființe supranaturale, ca reprezentări ale absolutului) evidențiază că există, alături de real și ireal, o lume a spiritului, *mundus imaginalis*. Aceasta este și *mundus archetypalis,* din psihologia abisală a lui C.G.Jung, deoarece oferă o modalitate ontologică de localizare a arhetipurilor în psyche, ca structuri fundamentale ale imaginației sau ca fenomene imaginative fundamentale care transcend lumea sensurilor ca valoare, asigurând astfel, la nevoie, arhetipurilor o orientare și un temei cosmologic**[12]**. Imaginalul, interspaţial şi totodată transspațial, real şi ireal, vizibil şi invizibil, marchează momentele revelatoare ale fiinţei, momente când interioritatea se exteriorizează - spiritul se corporalizează - şi când universul exterior se interiorizează – corpul se spiritualizează - şi reprezentările vizuale devin idei, gânduri, afecte; este „lumea apariţională, o lume în care materia şi spiritul par a fi negociat o cale de mijloc, aşa încât imaterialul să poată apărea şi materialitatea să devină inevidentă"[13]. Mișcarea oscilatorie între aceste planuri asigură dinamismul psihicului uman și deschide spre noi interpretări prin recunoașterea faptului că atunci cînd se bazează pe imagine, imaginația este și o facultate a sufletului la care aceasta este martor. De altfel, Eliade afirma că simbolul, mitul și imaginea sunt componente ale „substanței vieții spirituale" a căror permanență nu poate fi anulată de camuflări, degradări sau metamorfozări.

Continuator al acestor studii asupra imaginarului, Wunenburger (n.1946) plasează simbolurile, ficțiunile și dramatizările într-o „interlume" ce asigură o coerență a instituțiilor, ideilor și valorilor cu limbajele raționale. Delimitarea terminologiei ordonează funcțional viziunea asupra lumii imaginilor: *imageria*, are funcție de comunicare socială și este constituită din reprezentări imaginative ale ideilor și oamenilor, *imaginarul* echivalează cu crearea de irealități și *imaginalul,* ce ține de *mundus archetypalis.* Imaginarul cuprinde reprezentări care au

[11] Jean-Jacques, Wunenburger, *Imaginaires du politique*, Ellipses Edition, Paris, 2001, p.77

[12] http://henrycorbinproject.blogspot.ro/2009/01/archetypal-psychology-and-henry-corbin.html, accesat în 13.02.2016

[13] Andrei, Pleșu, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 65

eficacitatea unor ficțiuni persuasive, iar imaginalul include reprezentări arhetipale, prototipuri simbolice, fără echivalent direct în real, dar care au rol psihic sau intelectual în donarea de sens și conferirea de valoare, acestei categorii aparținându-i topoï. În capitolul „Mito-foria: formele și transformările mitului" din lucrarea *Imaginarul*, Wunenburger recunoaște funcția autopoietică a mitului, propunând ca acesta să fie interpretat ca un discurs deschis, scos din încremenirea structurilor în care a fost încarcerat de abordările raționalist-pozitiviste.

James Hillman (1926-2011), care îl considera pe Corbin al doilea tată al arhetipologiei psihologice după Jung, relativizează ego-ul concentrându-se pe psyche sau suflet și își propune să stabilească o psihologie bazată doar pe artă și cultură cu scopul de a atrage sufletul în lumea „materială" prin intermediul actelor creatoare ale individului și nu de a-l izola în numele unei ordini sociale ce înrădăcinase acest obicei al izolării sufletului. În viziunea sa visul este modelul de bază al psihicului, sugerând că visele ne arată așa cum suntem de fapt: diverși, interpretând roluri diferite prin experimentarea fragmentelor din conștiință al căror sens este înțeles. Visul plasează omul în imagine și nu imaginea în om, conform lui Hillman, teorie ce răstoarnă epistemologia tradițională atunci când afirmă că nu Eul cartezian este sursa cunoașterii, ci lumea plină de imagini pe care acest Eu o locuiește.

Filosofii ultimei jumătăți de secol aduc în prim-plan problematica mitului ca formă a cunoașterii, dintre aceștia Jean-François Mattéi (1941-2014) instaurând o „metalogie" originală spre deosebire de ceea ce oferă miturile lui Platon, unde dialogul era legat de o dramatizare a existenței umane. Modernitatea înseamnă pentru el respingerea definitivă a oricărei dimensiuni divine, ontologice și apariția omului ca subiect constitutiv al istoriei, iar „oglinzile" acestei modernități reflectă doar imagini „pâlpâitoare", asemenea peșterii lui Platon, doar că de această dată se depășește spațiul limitat al cavernei, cuprinzând întreaga omenire. Mattéi consideră că formele inteligibile, pentru a avea sens, trebuie să se implanteze în țesătura matriceală a mitului care este producătorul imaginilor și simbolurilor.

Imaginarul ascultă de o „logică" proprie și se organizează în structuri care permit formularea unor așa-zise legi de funcționare, după cum au constatat studiile lui Lévi-Strauss, Bachelard sau Durand, legi regăsibile în „structurile figurative" ale lui Durand.

Imaginație - oralitate - cultură

Similar cu apariția imaginii mitice care la începuturi nu era luată ca imagine, în sensul de expresie spirituală, ci era integrată lumii materiale și a fenomenelor obiective, neexistând diferențiere între real/ideal sau existență/semnificație, apariția imaginației s-a insinuat ca reacție a percepției lumii și propriei individualități și a interrelației dintre acestea.

Proces cognitiv, imaginația se dezvoltă din două surse, fie din selecția și combinarea experiențelor anterioare în imagini noi, fie din generarea acestor imagini noi fără a avea corespondent în experiență. Liberă de canoane și putându-se mișca atât în planul realului perceptibil cât și în cel al fantasticului și fantasmagoricului, imaginația presupune un vizionarism al proiectelor și planurilor complexe obiectivate ca inovații, invenții, descoperiri, opere de artă, științe etc. Element al continuumului procesului de cunoaștere, imaginația activează atât în cunoașterea realității date, cât și în cea a posibilităților și a prefigurării viitorului. Rolul central în creativitate este susținut de nivelurile funcționale ale imaginației a căror conținuturi sunt extrase din inconștient: nivelul oniric, nivelul reveriei și nivelul intențional orientat. Producțiile acestor niveluri se circumscriu ca imaginație reproductivă, imaginație creatoare și visul de perspectivă.

Imaginația are o funcție adaptativ reglatorie, este procesul favorizant al creativității și atribuie conștiinței dimensiunea explorativă și creatoare, caracteristici ce, alături de rit și mit, stau la temelia constituirii culturii. Urmărirea acestui moment presupune o privire asupra omului

arhaic a cărui existenţă se integra în Marele Tot prin conştientizarea faptului că microuniversul său existenţial aparţine unui macrounivers animat de aceleaşi legi şi ritmuri. „Clipa" în care omul a încercat să îşi explice ce se întâmplă în jurul său, de ce relaţionează cu semenii săi şi de ce are capacitatea să creeze (unelte, adăpost, îmbrăcăminte), a constituit neîndoielnic momentul naşterii culturii, acea realitate inerentă condiţiei umane, caracteristică universală a acesteia.

Numeroasele încercări de a defini termenul cultură au demonstrat sensibilitatea acestuia, precum şi imposibilitatea de a-i stabili o definiţie lipsită de ambiguitate. Antropologul E. B. Tylor, a dat o definiţie empirică a culturii în general: „ansamblu complex care include cunoştinţele, credinţele, arta, moravurile, dreptul, obiceiurile, precum şi orice înclinaţie sau experienţă dobândită de omul care trăieşte în societate".[14] Se poate spune, ţinând cont de latinescul *cultura*, că este vorba de fapt de o valorizare atât a naturii cât şi a trupului şi sufletului. Gânditorii secolului al XVIII-lea considerau cultura, în opoziţie cu natura, în definirea ei fiind necesară focalizarea pe relaţiile om-natură, om-om (interacţiunea în societate) şi sine-valoare (perspectiva axiologică). „Pentru omul premodern, cultura avea o origine supranaturală şi funcţia ei era de a restabili contactul cu sacrul şi de a-i absorbi în sine energiile creatoare".[15] Se cere accentuat, în acest context, faptul că pentru omul arhaic, realitatea este imitarea unui arhetip celest, organizarea Haosului în forme şi norme repetând actul primordial al Creaţiei Lumii, iar relaţia omului cu Lumea, se realizează printr-un sistem de semne care cuprinde: *cunoaşterea* (momentul gnoseologic), *valoarea* (momentul axiologic), *creaţia* (momentul creator) şi *comunicarea* (momentul comunicaţional), această succesiune logico-istorică subliniind caracterul fenomenului cultură, care este o unitate a obiectivului şi subiectivului.

Cuvântul cultură are un sens apropiat de cel de civilizaţie, datorită uneia din caracteristicile fundamentale ale culturii şi anume, cea de transmisibilitate; se poate spune că diferenţa între cei doi termeni ţine de orientarea acestora faţă de natura umană şi anume, civilizaţia corespunde unei orientări mai mult istorice şi tehnologice, pe când cultura ţine de cea sociologică şi sincronică. Cuvântul civilizaţie, se pare că s-a născut în Franţa secolului al XVIII-lea, unde a fost folosit prima dată de marchizul de Mirabeau cu sensul de istorie a unei culturi superioare, acest cuvânt delimitând noţiunile învecinate ca politeţe, civilitate, societate rafinată. Claude Lévi-Strauss susţinea că o caracteristică a oricărei culturi, fie ea primitivă sau restrânsă, este aceea de a considera „barbară" orice altă formă de viaţă socială decât aceea proprie.

Wilhelm von Humboldt a fost primul care a utilizat cuvântul civilizaţie în sens etnologic, desemnând ansamblul de trăsături caracteristice pe care le prezintă o colectivitate umană diferenţiată: obiceiuri, credinţe, moduri de gândire, limbă, instituţii, tehnici. Societăţi umane s-au constituit pretutindeni de-a lungul timpului, dând naştere unor interesante forme de cultură, dar nu toate au devenit şi civilizaţii. Neagu Djuvara consideră civilizaţia „o mare unitate a Istoriei, delimitată în spaţiu şi timp"; realizând un studiu comparat al civilizaţiilor, reuneşte concluziile sale într-o definiţie complexă a acestora: „…mari ansambluri de societăţi a căror viziune asupra lumii, ale căror tehnici, arte şi instituţii conferă popoarelor care le împărtăşesc o coloratură, un stil aparte, şi a căror dezvoltare în timp urmează o curbă care de la un caz la altul prezintă

[14] apud Pierre, Bonte, Michel, Izard, *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, Volum coordonat de Pierre Bonte şi Michel Izard în colaborare cu Marion Abélès, Philippe Descola, Jean-Pierre Digard; Traducere de Smaranda Vultur, Radu Răutu, Dana Buglea, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p.184

[15] Ioan Petru, Culianu, *Studii româneşti I*, Traduceri de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Nemira, Bucureşti, 2000, p. 216

uimitoare similitudini”[16]. Aceste similitudini manifestate în evoluţia oricăror civilizaţii demonstrează fondul comun al mentalităţii omului arhaic a cărui integrare în realitate reprezenta de fapt *imitatio dei*, o eternă repetare a gesturilor divine primordiale, o „eternă reîntoarcere”, cum spunea Eliade. Tocmai această reactualizare a întâmplărilor mitice, cu scopul de a face existenţa asemănătoare modelului divin, a constituit vehiculul transmisibilităţii în timp a culturii şi, implicit, formarea civilizaţiilor.

Traseul de la gestul magic al ordonării haosului la rit, ritual, mit, cultură, s-a materializat pe fondul dinamicii imaginar/imaginal/imaginație unde „funcţia esenţială a imaginaţiei constă în a converti experienţa în ceva vizibil, în a o face să acceadă la reprezentare“[17], iar vehiculul l-a constituit neîndoielnic narațiunea, ca formă ce exprimă unitatea în diversitate: omul și Lumea sa. Mario Vargas Llosa identifică istorisirea, „inventată” de minte cu receptarea a „însăși materiei – imposibil de înhățat, lunecând printre degete, schimbătoare, volatilă, veșnică – din care sunt făcute istorisirile”[18], cu rol recuperator și ordonator într-un sistem structurat de imaginație a unei experiențe ce trebuie trecută de la statutul de haos la cea de cosmos. Această nevoie de ordonare prin istorisire, ficțiune, resimțită nu doar la nivel individual, ci și la cel al societății, se constituie ca activitate primordială în încercarea de a face suportabilă existența, cu caracterul ei imprevizibil, prin proiectarea în „ficțiuni” – „ficțiunea este omul ‹‹complet››” afirmă Llosa - ce fac posibilă recunoașterea alterității, stabilirea unei ierarhii cauzale și valorice. Povestea este și fundamentul comunicării, atât în planul orizontal al socialului, cât și în planul vertical, al materiei sensibile ce inițiază revelația; „omului i se ‹‹deschide›› un nou nivel cosmic, în care el pătrunde în mod conștient experimental (...) alt Cosmos, ale cărui niveluri și ritmuri erau până atunci inaccesibile omului”[19]. Construcția de imagini a lumii mitice, proces continuu, ghidat inițial de magic, apoi de religios și de o conștiință mitic-religioasă, prin însăși esența ei are ca și corespondent propria-i depășire și se materializează în limbaje de la poziționarea obiectelor la însemnele simbolice de pe aceste obiecte, de pe spațiile de locuit sau chiar de pe corp, până la producții orale ce pornesc de la cele de tipul incantațiilor până la povestiri ce evoluează spre mit.

„Poveștile au și funcția (…) de a ne învăța diverse lucruri despre lume, de a ne arăta cum operează, îngăduindu-ne – prin mecanisme de focalizare – să vedem lucrurile din alte perspective și să înțelegem motivații care în mod obișnuit rămân obscure”[20]. Sfera oralității cuprinde, de la lirica de ritual și ceremonial ce conține întreaga învățătură arhaică a inițierii, până la basm și mit ce instituie „legi” de comportament, morale și etice, întreaga structură a unui eșafodaj cultural apt de a trece la nivelul formei scrise. Exemplul cel mai complex al acestei învățături arhaice se regăsește în ceremonialul de înmormântare unde poezia ceremonială cuprinde cele două concepte mitice fundamentale ale unei „adevărate mitologii a morții”, cum o numește Eliade, a căror proiecții în planul imaginației generează două alegorii prezente și în celelalte creații populare în versuri sau proză: reprezentarea morții ca *marea călătorie* sau *marea trecere* și alegoria moarte-nuntă.

---

[16] Neagu, Djuvara, *Civilizaţii şi tipare istorice: un studiu comparat al civilizaţiilor*, Traducere din franceză de Şerban Broché, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p.21

[17] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, vol. al II-lea (*Percepţia estetică*), cuvânt înainte şi trad.: Dumitru Matei, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 22.

[18] Mario, Vargas Llosa, *Kathie şi hipopotamul*, Traducere din limba spaniolă și note de MIHAI CANTUNIARI și ALINA CANTACUZINO, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010, p. 13

[19] Mircea, Eliade, *Cosmologie şi alchimie babiloniană,* Ediția a-II-a, cu o prefață a autorului, Editura Moldova, Iași, 1991, p. 9

[20] Jonathan, Culler, *Teoria literară*, Traducere de Mihaela Dogaru, Cu o prefață a autorului, Editura Cartea Românească, București, 2003, p.106

Spațiul românesc a conservat cel mai bine, dintre riturile de trecere, ceremonialul funerar. *Cântecul Zorilor*, recuperat fragmentar, dar păstrându-și coerența secvențială, identică din punct de vedere compozițional cu cea a basmului, „călătorul" fiind supus unui întreg rit de inițiere, cuprinde cântecul zorilor, cântecul mare și cântecul bradului. Zorile sau Aurora, apare în toate civilizațiile lumii ca „simbol al bucuriei, speranței, trezirii la viață, ca semn al tuturor promisiunilor și posibilităților viitorului, (…) sugerează existența unei alte vieți după moarte, o existență luminoasă și plină de mister"[21]; aurora care răsare sau „aurora consurgens" este și unul din simbolurile alchimiștilor care semnifică trezirea conștiinței umanității. În simbolismul creștin, lumina roșie a răsăritului este simbolul Născătoarei, reprezentată iconografic în haine roșii. Zeița *Aurorei – Eos* – apare și în mitologia greacă, prezența ei simbolizând un nou început purificat de roua ce-o produce în timpul zborului pe cerul fiecărei dimineți. Simbolismul aurorei este preluat în secolul XVII de Charles Perrault în basmul „Frumoasa din pădurea adormită" și dus mai departe de Frații Grimm. Pe baza scenariului acestora, în 1889, Piotr Ilici Ceaikovski compune libretul pentru baletul omonim, personajul central fiind Aurora. Substratul mitologic al basmului este acela al sacrificiului feminin pentru salvarea viitorului unui regat: somnul de o sută de ani, echivalent cu o moarte, până în momentul când va fi posibilă întâlnirea cu acel prinț apt de a trece toate „pragurile", înfruntări inițiatice care să dovedească statutul de erou continuator al unei împărății. Motivul sacrificiului tinerei fete de împărat, motiv întâlnit și în basmele românești, incluzând basmul cult, apare și în mitologiile antice: sacrificiul Iphigeniei pentru împlinirea visului regelui Agamemnon, cunoscutul erou al *Iliadei* lui Homer. Moartea ca un nou început, după cum se observă, este o constanță în conștiința umanității, fiind una din etapele ciclului universal cosmogonie-eschatologie, fiecărui început asociindu-i-se un sfârșit, precum fiecare sfârșit precede un început, asemeni Ouroborusului, continuitate specifică integrării Unului într-o lume dual㠹. Călătoria vieții, cu alternanțele sale, zi-noapte, somn-veghe, real-imaginar este continuată, pe alt nivel cosmic, de Marea călătorie a morții.

Prezența mitului marii călătorii demonstrează că „mediul folcloric are conștiința ficțiunii; refuzul mitului de a depăși legile imanente ale firii este semnul unei gândiri rationale"[22]. Mitologia românească, spre deosebire de celelalte mitolotogii, asociază Zorile cu „dalb", cuvânt ce semnifică alb, imaculat, neprihănit, imaginea acestor „zori dalbe" fiind prezentă în colinde, cântece de nuntă și bocete. Revenind la secvențele ritualului funerar din *Cântecul Zorilor*, se constată că alegerea drumului pe care trebuie să-l urmeze „dalbul de pribeag", similar basmului, reprezintă prima etapă a *Cântecului Mare:* „Scoală. Ioane, scoală/ Cu ochii privește,/ Cu mâna primește,/ Că noi am venit,/ Că am auzit/ Că ești călător,/ Cu roua-n picioare,/ Cu ceața-n spinare,/ Pe cea cale lungă,/ Lungă fără umbră,/ Și noi ne rugăm,/ Cu rugare mare,/ Cu strigare tare,/ Seama tu să-ți iei,/ Seama drumului./ Și să nu-mi apuci/ Către mâna stângă,/ Că-i calea nătângă,/ Cu bivoli arată,/ Cu spini semănată,/ Și-s tot mese strânse/ Și cu făclii stânse./ Dar tu să-mi apuci/ Către mâna dreaptă,/ Că-i calea curată,/ Cu boi albi arată,/ Cu grâu semănată/ Și-s mese-ntinse/ Și făclii aprinse. (F.A., II, p.243-244)"[23]. Motivul umbrei ca simbol al sufletului apare și în legendele de construcție și mitul jertfei pentru creație de tipul „Meșterul Manole" din spațiul european, iar simbolul spațiului de tip haos ce necesită o consacrare, întruchipat de bivol, apare atât în literatură, cât și în pictură, inițial ca formă a mimesisului dacă observăm picturile

[21] Ivan, Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, cu un cuvânt înainte al autorului, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 16
[22] Pavel, Ruxăndoiu, coautor Mihai Pop, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, p. 299
[23] Ibidem, p.303

rupestre din peștera Lascaux din Franța sau cele din „galeria de artă a omului cromagnon" din grota spaniolă de la Altamira, ca apoi să ia forma estetismului metaforic în artele contemporane, aici amintind doar lucrările artistului expresionist, format la Școala băimăreană, Walter Friedrich (n. 1931-1996) „Bivolii" și „Bivoli în rîul Lăpuș", ce prelucrează mitologia spațiului haotic în încercarea de a aceede la un nou început în contextul imaginal al celor trei lumi. Bivolul apare și în mitologia hinduisă și budistă, călărit de Yama, stăpânul tuturor defuncților, în sanscrită yama înseamnă întrerupere, sfârșit, iar zeul purtător al acestui nume, apare și ca zeu al dreptății. A doua etapă a călătoriei urmărește, de asemenea, tiparul basmului și constă în întâlnirea cu animalele psihopompe precum și cu reprezentări ale mitologiei creștine, ce au rolul de ghizi în călătoria din lumea de dincolo: „Seara va-nsera,/ Gazdă nu-i avea/ Și-ți va mai ieși/ Vidra înainte,/ Ca să te-nspăimânte./ Să nu te-nspăimânți,/ De soră s-o prinzi,/ Că vidra mai știe/ Seama apelor/ Și-a vadurilor/ Și ea mi te-a trece,/ Ca să nu te-neci,/ Și mi te-a purta/ La izvoare reci,/ Să te răcorești/ Pe mâini până-n coate/ De fiori de moarte./ Și-ți va mai ieși/ Lupul înainte,/ Ca să te spăimânte./ Să nu te spăimânți,/ Frate bun să-l prinzi,/ Că lupul mai știe/ Seama codrilor/ Și-a potecilor,/ Și el te va scoate/ La drumul de plai,/ La fecior de crai,/ Să te ducă-n rai,/ C-acolo-I de trai;/ În dealul cu jocul,/ C-acolo ți- locul;/ În camp cu bujorul,/ C-acolo și-e dorul. (F.A., II, p.244-245)"[24]. Întâlnirea cu animalul totemic asigură trecerea în lumea de dincolo, iar ablațiunea are rolul nu numai de purificare, dar și de marcare a stadiului liminal din cadrul ritului. Lupul - spre deosebire de mitologia greacă unde Styxul este trecut cu ajutorul lui Charon, iar intrarea în Hades este păzită de Cerber - îndeplinește un rol dublu, atât de călăuză, cât și de paznic. Etapa finală este cea a integrării în neamul mare al celor morți: „Ș-acolo la vale/ Este o casă mare,/ Cu ferești la soare,/ Ușa-n drumul mare,/ Strașină rotată,/ Strânge lumea toată./ Acolo că este/ Mahalaua noastră./ Și-ți vor mai ieși/ Tineri și bătrâni,/ Tot cete de fete,/ Pâlcuri de neveste./ Să te uiți prin ei,/ C-or fi și de-ai mei./ Ei când te-or vedea,/ Bine le-o părea/ Și te-or întreba:/ Datu-le-am ceva?/ Bine să le spui,/ Că noi le-am trimis/ lumini din stupini/ Și flori din grădini./ Și iar să le spui,/ Anume la toți,/ Că noi i-așteptăm/ Tot la zile mari,/ Cu ulcele noi,/ Cu străchini de lapte/ Și cu turte calde;/ Cu pahare pline,/ Cum le pare bine;/ Cu haine spălate,/ La soare uscate,/ Cu lacrimi udate. (F.A., II, p.245-246)"[25]. Ultima secvență a *Cântecului Zorilor* susține credința neclintită a românilor într-o comunicare permanentă cu cei plecați în lumea de dincolo, comunicare ce are loc în timpul sărbătorilor, prezența întregului neam al celor plecați fiind o normalitate la mesele ceremoniale, demonstrată de simbolismul ofrandelor: colacul – sacrificiul vegetal al bobului de grâu, lumânarea – a cărei flacăra este un canal de comunicare între lumi, ulcica nouă – reprezintă sacrificiul prin foc, laptele – băutura regenerării dar și a imortalității, în mitologia grecească ambrosia provine din picătura de lapte de la sânul Herei; lor li se adaugă sacrificiul purificator prin lacrimi - în mitologia egipteană simbolismul lor este legat de nașterea omului din lacrima zeului Re, zeu solar, lacrimile zeiței Isis la moartea lui Osiris, umple albia Nilului cu ape fertilizatoare, iar în mitologia creștină lacrima Maicii Domnului are rol fertilizator[26]. Cântecul bradului, ultima secvență a întregului rit de trecere, reprezintă alegoria nunții-moarte în cazul celor care nu au atins în timpul vieții statutul de „lumire", persoane care mor nefiind căsătorite; bradul intră în categoria pomilor vieții, asociat cu destinul omului și alter-ego al „dalbului de pribeag". Interesant de observant este că interpretarea *Cântecului Zorilor* reprezintă apanajul femeilor, ceea ce subliniază și statusul lor în cadrul comunității, de mediatoare a neamului, mentalitatea tradițională românească păstrând credința că neamul

[24] Ibidem, p.304
[25] Ibidem, p. 305
[26] Ivan, Evseev, op.cit., p. 41

reprezintă atât viii, cât și morții. Rolul femeii este și acela de a face pomenile, considerate de Mihai Coman drept acte ce au legătură cu trezirea periodică a morților, cu revenirea lor, în anumite momente calendaristice, în lumea albă. Marele Drum este drumul inițierii definitive întrucât moartea este ultima inițiere, iar în cadrul ritualului funerar acest drum inițiatic este de tip căutare și integrare și se încheie cu hora, simbolism cosmic al unității între lumi, dar și al Ouroborusului, șarpele care-și înghite coada, simbol al unității primordiale, al ciclului nesfârșit al universului, considerat de textele antice drept șarpe de lumină ce sălășluiește în rai.

Istoria omenirii comportă similarități la nivelul structurilor mentale colective, studiul acestora aparținând istoriei mentalităților, dar se poate observa o spirală evolutivă a acestora, funcție de concretizarea mimesisului la nivelul structurilor antropologice ale imaginarului care vizează „modalitățile metaforei, profilul discursului și activarea mecanismelor de exorcizare a disfuncționalului, atât în orizontalul social, cât și pe acela al verticalului transcendent”[27]. Paralel, evoluția formelor lingvistice comportă trei stadii pe care Ernst Cassirer le-a denumit ca stadii ale „expresiei mimetice, analogice și simbolice”[28], ce reflectă relația dintre „semnul” lingvistic și conținutul intuitiv față de care se face raportarea. Jakobson observă două direcții diferite de dezvoltare a discursului: metaforic, atunci când avem similaritatea temelor, sau metonimic atunci când o temă aduce o alta prin contiguitate, iar Lévi-Strauss interpretează întreaga mitologie prin acest tip de lectură semiologică, pornind de la paradigme și sintagme, constatând că metafora ține de ordinul structurii, iar metonimia de cel al evenimentului; glisarea între cele două este o lege a gândirii mitice. Părintele structuralismului consideră mitologia o „mașină combinatorie”, limbaj de decodare a realului la nivelul unei civilizații.

Rolul povestirii mitologice, ca precursoare a genurilor literare, se decelează din numeroasele cercetări din domenii diferite; concluzia cercetătorului Mihai Coman este aceea că „mitologia există și se individualizează nu ca o relicvă a unor forme străvechi, ci ca un sistem mereu viu de ordonare și semnificare a realității înconjurătoare, cu ajutorul unor unități simbolice luate din toate subsistemele culturii populare (de la datini la cântece lirice, de la ghicitori la legende etc.)”[29]. Imaginarului mitic i se asociază „imaginația formală” care caută primitivul și eternul din ființă și cea „materială”[30] a diversului și ineditului, a căror întrețesere vor da naștere la o literatură a imaginarului care, contrar literaturii realiste reprezentată de Stendhal, Balzac, Dostoievski, Dickens ș.a. sau celei naturaliste a lui Émil Zola, nu reflectă lumea prin arta mimesisului ci prin cea a alegoriei; în acest segment sunt cuprinse science-fiction-ul, literatura fantastică, fantasy-ul, miturile, povestirile suprarealiste precum și cele ale realismului magic.

Bibliografie

Avram, Vasile, *Chipurile divinității*, Editura Ethnologica, Baia Mare, 2006
Bachelard, Gaston, *APA ŞI VISELE, Eseu despre imaginația materiei*, Traducere și table bibliographic de Irina Mavrodin, Editura UNIVERS, București, 1977
Blaga, Lucian, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Timișoara, 1976

[27] Cristian, Stamatoiu , *Istoria antropologică a activării reflexului teatral: (o viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, Editura Eikon, București, 2015, p. 23
[28] Ernst, Cassirer, *Filosofia formelor simbolice, vol.II: Gândirea mitică*, Traducere din limba germană de Mihaela Bereschi, cu o prefață a autorului, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pp.301-311
[29] Mihai, Coman, *Introducere în antropologia culturală: mitul și ritul*, Editura Polirom, Iași, 2008, p.319
[30] Gaston, Bachelard, *APA ŞI VISELE, Eseu despre imaginația materiei*, Traducere și table bibliographic de Irina Mavrodin, Editura UNIVERS, București, 1977, p.5

Bonte, Pierre, Izard, Michel, *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, Volum coordonat de Pierre Bonte şi Michel Izard în colaborare cu Marion Abélès, Philippe Descola, Jean-Pierre Digard; Traducere de Smaranda Vultur, Radu Răutu, Dana Buglea, Editura Polirom, Iaşi, 1999

Brunel, Pierre, Sous la direction du Professeur, *DICTIONNAIRE DES MYTHES LITTÉRAIRES, Nouvelle édition augmentée,* ÉDITIONS DU ROCHER, 1988

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om*, Ed. Humanitas, București, 1994

Cassirer, Ernst, *Filosofia formelor simbolice, vol.II: Gândirea mitică*, Traducere din limba germană de Mihaela Bereschi, cu o prefață a autorului, Editura Paralela 45, Pitești, 2008

Coman, Mihai, *Introducere în antropologia culturală: mitul și ritul*, Editura Polirom, Iași, 2008

Culler, Jonathan, *Teoria literară*, Traducere de Mihaela Dogaru, Cu o prefață a autorului, Editura Cartea Românească, București, 2003

Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti I*, Traduceri de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Nemira, București, 2000

Delacour, Jean, *Introducere în neuroștiințele cognitive*, Traducere de Raluca Melinte ; Referent ştiinţific prof.dr. Dinu Cristian Popescu, Editura Polirom, Iași, 2001

Djuvara, Neagu, *Civilizaţii şi tipare istorice: un studiu comparat al civilizaţiilor*, Traducere din franceză de Şerban Broché, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienţei estetice*, vol. al II-lea (*Percepţia estetică*), cuvânt înainte şi trad.: Dumitru Matei, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976

Eliade, Mircea, *Cosmologie și alchimie babiloniană,* Ediția a-II-a, cu o prefață a autorului, Editura Moldova, Iași, 1991

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, cu un cuvânt înainte al autorului, Editura Amarcord, Timișoara, 1994

Kojève, Alexandre, *Introducere în lectura lui Hegel : Prelegeri despre Fenomenologia spiritului ţinute între anii 1933-1939 la École des Hautes Études*, traducere de Ed. Pastenague, Editura „Biblioteca Apostrof", Cluj-Napoca, 1996

Levinas, Emmanuel, *Totalitate și infinit: Eseu despre exterioritate*, Traducere, glosar şi bibliografie de Marius Lazurca ; Postfaţă de Virgil Ciomoş, Editura Polirom, Iași, 1999

Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994

Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003

Ruxăndoiu, Pavel, coautor Mihai Pop, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978

Stamatoiu, Cristian, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral: (o viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, Editura Eikon, București, 2015

Vargas Llosa, Mario, *Kathie și hipopotamul*, Traducere din limba spaniolă și note de MIHAI CANTUNIARI și ALINA CANTACUZINO, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010

Wunenburger, Jean-Jacques, *Imaginaires du politique*, Ellipses Edition, Paris, 2001

Siteologie

http://henrycorbinproject.blogspot.ro/2009/01/archetypal-psychology-and-henry-corbin.html, accesat în 13.02.2016

IN SEARCH OF THE TRUTH

Ovidiu-Marius Bocșa
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract: We could call rightfully Nicolai Harmann, Max Scheler and Theodor W. Adorno as ”musketeers of philosophy”, as they are looking for the firm realm of values. The whole postmodernism seems entitled to try diversity (from the passing love of the rhetoric to a challanging axiology) taking reality into a very serious play of extended opportunities (possible worlds related both to imaginative creativity and the task of changing the world, as well chances of "political subject" or "autonomous subject" dissolved in subjectivity) involving attitudes of contemporary thinkers . These describe them together with non-identity and appearance and non-decidable attitude on the "undermining concepts" and keeping contradiction, both in terms of deconstruction and negative dialectics as they are reiterated in the speech of different types of modernism as well as of post-modernity characterized by, the "strategy of seduction", the role of media, and invading reality of virtual worlds, as well as new utopias may be seen (in the context of theoretical and interpretive violence, a poetics of polarization exercising gap, play and ritual or even fatality in the "fourth world" related to ”transpolitic”, incorporating profiles so called "obese", "hostage" and "obscene"),beyond exaggeration, the transition from law to rules and radicalized assumptions

Keywords: postmodernism, values, truth, ethics of resistance, experiență.

Introduction

Prin *Formalismus in der Ethik* (1916), Max Scheler ”a deschis porțile unui conținut orientat, o etică materială a valorilor”[1], iar Nicolai Hartmann, zece ani mai târziu publică propria etică reluând și dezvoltând unele idei deja consacrate. Max Scheler propune o fenomenologie a valorilor, iar Nicolai Hartmann dezvoltă teoria valorilor și este preocupat de fenomenologia acțiunilor morale, în vreme ce Theodor Adorno se întoarce spre analiza conținutului de valori, a sensului lor ce poate fi intuit odată cu experiența umană semnificantă, ce se precipită în cadrul limbajului, prin persistența unor analogii ale răspunsului la diverse situații pornind de la priorități de autoconservare. Respectul vieții ca valoare în sine, ar putea aduce acel echilibru căutat de marii gânditori.

Afinități

1A) Max Scheler își focalixează atenția pe valorile având o existență oarecum similară lumii ideilor lui Platon, în vreme ce raționalismul adornian nu îngăduie decât cel mult o raportare față de un ideal, căci îl critică și pe Kant când acesta tinde să absolutizeze, căutând să scape de propriile contradicții, vorbind de ceva ”dat”. Adorno nu se poate referi la ceva dat, deoarece atât experiența sensibilă, cît și cea intelectuală țin mai curând de un impuls (explicabil ca fiind de ordin biologic și anthropologic, dezvoltat prin evoluție, dinspre auto-conservarea biologică la auto-conservarea coerenței spirituale. Există o asemănare a lui Adorno cu Scheler din

[1] http://plato.stanford.edu/entries/nicolai-hartmann/.

*Fenomenologia acţiunii***,** cînd acesta promoveză ideea urmării unei căi (germană ”Streben” ; franceză: ”poursuite”; engleză**:** **”**conation”), după un îndemn inițial neorientat dat de conținutul de valori și reprezentări, condiție pentru formularea conștientă de scopuri și acte de voință. Acțiunea este astfel orientată pentru a realiza o valoare având conținut specific pentru o situație sau un lucru. Scheler are în vedere ”baza cea mai generală a experienței, distinctă de senzație, percepție, reprezentare, ca și de sentimente”.[2] Vorbind despre o nevoie, sau un impuls, un fel de neliniște care se trezește în noi, ne atrage atenția asupra faptului că încă înainte de deveni conștienți spre ce suntem direcționați (putând urma chiar și un "îndemn prost"), ceea ce ne călăuzește spre ceva extern sau intern, ca în cazul dorinței, sau ceva ca o teamă ce ”se ridică în noi", acest îndemn sau această orientare încă neclară poate rezulta dintr-un stimul, ca atunci când simți setea, chiar înainte de-a o gândi.[3]

Atât Scheler cât și Adorno păstrează drept reper pe Kant care crede în ”direcția unitară a moralității”, în sensul cel mai caracteristic și cel mai important al eticii lui care trebuie privită din toate cele considerate ca aparținând binelui, când "voința bună", este voința guvernată de datorie. Pentru Scheler oricare ar fi structura specifică a persoanei, **ordo amoris** condiționează ce este experiența persoanei, a terenului valorilor obiective.[4] Scheler susține că datorită limitării evaluării morale a persoanelor care acționează la conținutul voinței lor, păstrează ascunse unele nivele ale acțiunii, de fapt, evaluate deootrivă de cei care participă la ele și observatori. Slăbiciunea kantiană este vădită în lipsa viziunii dinamiste a vieții etice, în care totul curge și se reînnoiește, și de multe ori duce la situații conflictuale. În mod paradoxal, situația de tip conflictual, pare a se atenua prin pierderea interesului pentru soluționarea ei, urmată de neimplicare, lene sau plictiseală. Dacă orientarea primară este dată, în primul rând, de conținutul de valori și reprezentări, care condiționează conștientul formularea de scopuri și eventualele acte de voință, determină măsurile întreprinse pentru a ajunge la o valoare cu conținut specific într-o situație sau un lucru.

Max Scheler susține primatul emoțiilor asupra cogniției, a iubirii asupra controlului și a recunoașterii asupra cunoașterii, după cum remarcă și Honneth (2005), reprezentant al celei de-a treia generații a Școlii de la Frankfurt. Încercând o reabilitare a virtuților, etica sa personalistă a bunătății, se întemeiază pe fenomenologia valorilor morale și sentimentelor[5]. Adorno nu se îndepărtează de virtuți, în special de cea stoică, a rezervelor față de impulsurilor primare și a gîndurilor primare, și de rezistență în fața acestora, un fel de cumințenie a deliberării actului moral și a dezvoltării unei reactivități morale. Pentru Scheler, pretutindeni cel ce iubește precede pe cel care cunoaște[6].

Este un aspect pe care Adorno nu îl respinge cu totul, ci îl consideră un glas alăturat de cel al suferinței, mult mai puternic. Dacă pentru Schopenhauer ar fi suferința proprie, pentru Adorno este acela al alterității, acela ce duce la reactivitatea morală.

---

[2] Max Scheler, *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Value*, Evanston, Northwestern University Press, 1973, 30, fn 24.

[3] Această pornire de tipul unui instinct, îmi amintește de cămila chemată de oază în deșert, una din cele trei metamorfoze de care vorbește Zaratustra lui Nietzsche și de ”implulsul” care ne orientează (Rolf Wiggershaus, trad. de Gerd Appelhans și de un impuls sau moment nietzschean al Școlii de la Frankfurt) dar și de unul din termenii heideggerieni, indicând orientarea spre ceva.

[4]EUGENE KELLY, MATERIAL ETHICS OF VALUE: MAX SCHELER AND NICOLAI HARTMANN ,ISBN:978-94-007-1844-8, P.46. HTTPS://BOOKS.GOOGLE.RO/BOOKS?ID=9DSAD29MEY8C&PG=PA45&LPG=PA45&DQ=TERM+OF+PERSON+LA+HARTMANN&SOURCE=BL&OTS=XVTYDLR0F1&SIG=QVFNKXT48ALD743A9XGU2HDSN-0&HL=RO&SA=X&VED=0CEQQ6AEWBGOVCHMIKRQJW_DDYAIVWDYSCH3ZVQW2#V=ONEPAGE&Q=TERM%20OF%20PERSON%20LA%20HARTMANN&F=FALSE.

[5] Cf. *Theory, Culture & Society* 2008 (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore),Vol. 25(3): 17–51.DOI: 10.1177/0263276408090656.

[6] V: 81

”Iubirea este cea care trezește cunoașterea și voința și este mama spiritului și rațiunii”[7] -spune Scheler. Adorno nu refuză ideea ca ideal, chiar dacă (în *Minima moralia*) spune că Scheler greșește mizând totul pe această iubire, și este de înțeles poziția lui Adorno care a trăit și el dramele secolului trecut, neputînd fi optimist cînd a văzut spectrul răului și coșmarul acestuia.

”Fără iubire și pasiune, nu este nici percepție, nici voliție și nici lumea” ar spune Scheler, dar Adorno îi contrapune glasului suferinței, față de care se cuvine mila, compasiunea, gestul moral de ajutor și solidaritate. Desigur, nu este propriu-zis o contradicție în atitudinea celor doi, ci se completează. Preocupara față de suferință nu este străină nici lui Scheler și fostului său student (Papa Paul al II-lea), împreună încercînd să explice prezența acesteia în lume, tocmai prin reacția umană de a o înlătura. Este o problem asupra căreia meditează deopotrivă filosofii și teologii, adică problema manifestării răului și extinderii lui, tot prin intermediul omului fie că e indiferent, fie că greșește neștiind, fie că greșește cu voia față de sine și aproapele.

Preluând unele intuiții adorniene, Jürgen Habermas le-a reformulat în limbajul comunicării inter-subiectivității ” bazată pe recunoaștere liberă”[8], aspecte prezente și la Scheler, dinspre epistemologia naturii care nu distinge între subiect și obiect, dar concepe în mod ideal toate relațiile de cunoaștere posibile ca relații mimetice.

Pornind de la cunoscuta relație ”eu-tu”, *Ich und Du* (Buber, 1979), teoria intersubiectivității din propunerea lui Max Scheler (pe linia lui Husserl, dar înlocuind percepția– ”Wahrnehmung”[9], cu receptarea valorii ”Wertnehmung” prin intenționalitatea emoțională într-o ordine axiologică - ordo amoris), prezintă afinități cu etica solicitudinii din varianta lui Emmanuel Levinas[10]. Dacă etica speranței a fost adesea văzută ca una conflictuală între adevăr și speranță[11], concilierea lor privește scrutarea acțiunii profesioniștilor situați pe marginea realismului și pacienții (vechi și noi utopii) de pe marginea speranței. Responsabilizarea și compasiunea pot fi echilibrate în grijă, astfel că s-ar ivi nevoia definirii solicitudinii și acceptabilului.Față de acestea, Adorno accentuează posibilitățile individului, cu rezistența specifică față de programarea genetică și socială, adică în sensul dobândirii unei conștiințe de sine, care doar rămânând trează ar mai avea șansa de a se delimita aceste determinări puternice, dar aceasta se întâmplă în rare cazuri fericite și fie modul solitar fie cel solidar ar aduce schimbări în înțelegerea necesității ca adevăr și a adevărului ca necesitate în lumea vieții.

Scheler afirmă că omul ”se transcede pe sine, viața sa și întreagă viața”, și este chiar mai-mult-decât om (în sens augustinean, nu nietzschean), adică este un ”căutător al divinității[12], sau intenția și gestul transcendenței însăși, ”sub specie divinitatis”, ca ”ens amans” (X: 356). În ultima parte a cărții despre simpatie (VII: 209–58), Scheler pune problema celuilalt. El propune un experiment mental, realizat și de Daniel Defoe (referindu-se la orice fel de izolare/întemnițare în motto la cartea *Robinson Crusoe*), situează pe cel izolat pe o insulă pustie, în poziția originală propusă de Rawls. Adică, dacă Robinson Crusoe n-ar fi întâlnit niciodată o ființă asemănătoare lui, pe baza actelor reciproce, esențial sociale precum: iubire, ură, simpatie, tovărășie, responsabilitate, datorie, schimbul de daruri etc, n-ar fi putut avea nici certitudinea unui ”tu” ca membru al societății…

---

[7] X: 356.
[8] Habermas, 1984, I: 390.
[9] VII: 41.
[10] Levinas explică în *Totality and Infinity* (2000c, 46) că ceea ce e o persoană își poate permite să-și pretindă sieși , nu are dreptul a cere celuilalt, de unde deduce un tip de asimetrie metafizică.
[11] Adorno este permanent interesat de adevăr și consideră că filosofia speranței este singura îndreptățită pentru aceste timpuri. În aceeași direcție poate fi citită și enciclicele lui Joseph Ratzinger : ”Spe salvi” și ”Caritas in veritate”.
[12] ”(II: 293)

Dacă actele sociale nu-și găsesc împlinirea, nu este contrazisă modalitatea a priori a comunității, dimpotrivă poate aduce ”cea mai pozitivă intuiție și ideea prezenței a ceva precum sferei lui ”tu”, încă necunoscut (VII: 230), adică se regăsește termenul *Mitsein* propus de Heidegger. Deși Adorno mizează pe individual, opunându-se oricărei generalizări, abstratizări sau organizări într-un sistem, el nu neagă obișnuința acestei organizări și critică doar faptul că organizarea urmează același principiu al dominației.

Faptul de a ne regăsi împreună într-un cadru acceptabil sau nu, poate trezi reacția individului care își poate dori pentru sine sau pentru ceilalți libertatea, sau să reziste în fața inacceptabilului. În acord cu Husserl[13], Scheler accentuează rolul empatiei (*Einfühlung*) în stabilirea intersubiectivității, adăugând în plus presupoziția unei trans-subiectivități nediferențiate inițial, respingând ”intersubiectivitatea transcendentală” de tip egologic.[14] El ia în considerare identificarea emotivă cu comunitatea (*Einsfühlung*) drept o condiție material necesară.

Totuși, există la Scheler opinia că civilizația modernă a devenit atât de rațională și intelectuală încât și-a pierdut capacitatea de a simți profunzimile unei unități vitale cu cosmosul, deoarece ”dezvoltarea nu împărtășește doar progresul, ci și decadența”[15].El vorbește despre o ”resublimare” a civilizației de tip occidental[16], care ar putea readuce forța vitală a valorilor împotriva unui tip de dominație a intelectului. Adorno este mai explicit în explicarea acestui fapt când se referă la manifestările distructive ale rațiunii instrumentale, ilustrând prin tragedia Holocaustului.

În vreme ce Scheler caută un răspuns în tipul de educație de tip intuitiv (prin învățătorul interior în sensul unor gînditori precum Sf. Augustin, Thomas d`Aquino, Goethe, Novalis sau a exercițiilor spirituale ale Sf. D`Asissi[17], Adorno face apel la un tip de educație concret, care să evite barbaria, adică astfel încât să nu se mai repete marile tragedii ale omenirii. Nu este o contradicție în pozițiile lor, dar Adorno este mai realist în înțelegerea, descrierea și avertismentul cu privire la extinderea răului și vulnerabilității, rațiunii, sentimentelor și chiar a impulsurilor. Experiența intelectuală despre care vorbește el, nu este prea îndepărtată de un exercițiu spiritual.

S-ar putea găsi un consens al acestor gânditori prin ideea cultivării sentimentelor de bunăvoință, la care se referă și Kant (voința bună). Amândouă pozițiile țin de adevăr și speranță în dezvoltarea potențialului uman în care amândoi cred.[18]

1B) Nicolai Hartmann, cu acțiunile menite să se orienteze spre valori în lumea stratificată[19] , urmărește

-diferențe ale modalității de ființare (posibilă,necesară, actuală), sferele ființei (reale sau ideale) cu aspectele situării[20];

---

[13] ***În dezbaterea esteticii secolului XIX în Germania, Robert Vischer a introdus conceptual de* Einfühlung *în relație cu arta. Theodor Lipps dezvoltă conceptul (în sensul de simpatie) referindu-se la iluzii vizuale și înțelegerea interpersonală. Edward Titchener estimează unele diferențe prin traducerea termenului prin empatie. (Gustav Jahoda, Theodor Lipps and the shift from “sympathy” to “empathy”, Journal of the History of the Behavioral Sciences,Vol.41,Issue 2, pp. 151–163, 2005.***

[14] Poziția sa e formulată cu trei ani înainte de apariția Meditațiilor carteziene,1931.

[15] VII:43

[16] IX: 155–8.

[17] VII: 112–13

[18] Vezi și ultimul aforism adornian din MM.

[19] *Cf.Foundations of Ontology /Bazele ontologiei*.

[20] Se face diferențierea:*Dasein* și *Sosein / Existență și determinare, adică Dasein-ul copacului este Sosein-ul pădurii care se dezvoltă omogen față de relația materie- formă.*

-actele emoționale transcendentale acționând ca un fel de orientare pre-conceptuală pentru răspunsul la solicitările vieții;

-diferențele ontologice ca articulații ale ființei.

Posibilitatea unor stratificări este explorată de Adorno la nivel social, cultural și lingvistic (semantic) pornind de la motivul diviziunii nuncii și al ”constelațiilor” (concept preluat de la Walter Benjamin).

Hartmann ia în considerare tipuri de entități cu aspecte fizice, biologice, psihologice și spirituale în manifestări diferite și determinate prin relații interne și externe. Entitățile relaționale devin un "complex" păstrându-și rolul de membri, nu substraturi. Complexul se exprimă în situații categoriale, respectiv relații de super-formare (Überformung) și super-poziții (A.51-54) unde unele sunt mai slabe fiind parțial întemeiate pe categorii deja actualizate ale nivelului de mai jos[21]. Adorno se referă la două aspecte ce ar defini prioritar omul: impulsul (fizic, volitiv, afectiv, instinctual, depinzînd de gradul de evoluție, ca și în etapele dezvoltării morale la Kohlbeg, sau ca în fazele menționate de Kierkegaard) și rațiunea, uneori cu reflexul afectiv, fiecare putând să se deplaseze în sens progresiv sau regresiv. Este evident, că acestea nu sunt lipsite de valoare, dar pentru Hartmann, valorile[22], ca entități ideale se extind dincolo de limitele ființei reale, fără a putea capta întreaga realitate, având o universalitate (diferită de cea ontologică).Sunt accesate prin emoții sau acte egologice structurate după nivele de profunzime[23] și informație adăugată privind:

-deschiderea spre mediul înconjurător, simțirea corpului (răceala, căldura, starea de bine)

-auto-modificarea prin stări de spirit (dispoziție bună, sau rea, cu nuanțe senzoriale sau psihologice) se manifestă urmând căi diferite în funcție de factori individuali, sociali). -alte modificări legate de caracter sau stilul de viață personal (strat profund privind rezistența toleranța, acceptarea, mulțumirea) și diferiți parametri.

Ricardo Maliandi, un cercetător interesat de opera lui Nicolai Hartmann, crede că etica acestuia poate fi înțeleasă mai bine pornind de la aspectul fenomenologic al intenționalității, adică intenția de a percepe, intui, chiar ”ghici” modul adaptării pentru fiecare caz nou, care ”ar trebui să se întâmple aici și acum”[24], chiar dacă etica filozofică nu este și nu trebuie privită doar din perspectiva cazuistică, ci mai degrabă e preferabil a nu renunța la spontaneitate: ceea ce este actualizat poate trezi și educa în om atitudinea și contactul viu intim al omului cu ceea ce ar trebui să constituie valoarea însăși. Adorno observă că ”ontologia este tacit înțeleasă ca disponibilitatea de a sancționa o ordine socială heteronomă, scutită de justificarea conștiinței”[25].În contextul lumii sociale se observă că ”unii trebuie să colaboreze, pentru că altfel nu pot trăi, iar cei care pot trăi sunt ținuți oarecum deoparte, pentru că nu vor să colaboreze ” și mai departe ”Oricine refuză să urmeze exemplul, este suspectat de a fi cineva fără patrie, fără a avea patria în ființa...” [26] Termenii de ”intentio recta” și ”intentio oblica” prezenți în *ND*[27] indică

[21]Vezi comparativ persoana la Adorno și Scheler. https://books.google.ro/books?id=uJuyJ4QCaX8C&pg=PA72&lpg=PA72&dq=on+person+at+Scheler+and+Adorno&source=bl&ots=M70kQDoAJK&sig=hOIaGnaJ0_9uvisCrE1CwNq9rUw&hl=ro&sa=X&ved=0CGMQ6AEwCzgKahUKEwiWneHBpNTIAhUHZ3IKHX4cBKk#v=onepage&q=on%20person%20at%20Scheler%20and%20Adorno&f=false.

[22] *Plato's Logic of Being* (1909)/*Logica ființei la Platon* pregătește înțelegere sferei ideale sau ființei abstracte de care aparțin valorile, oarecum asemănător lumii ideilor la Platon.

[23] Stratul spiritual este vizat în *The Problem of Spiritual Being* (1933), *Ethics* -3 vol.(1926) și *Aesthetics* (1953).

[24] Aspectul este remarcat și de Francisco Romero, Un filozof al problematicii (în Filosofia contemporană, 31, Buenos Aires. Losada, 1953.pp. 9-24) . p. 11.

[25] Cf. ND pp. 69-73.

[26] MM 1 pp. 30.

[27] Negative Dialectics (trad.Ashton), p.69.

familiaritatea (o posibilă ”fuziune de orizonturi”) cu opera lui Nicolai Hartmann[28], care îi folosea după modelul Scolasticii (intentio prima, intentio secunda). În vreme ce pentru Adorno, unele valori țin de interese (heteronomie, dominație), se opun libertății și au o dezvoltare social-istorică în cadru unui proces dialectic, Hartmann se referă la un fel de auto-construcție prin care se dezvăluie "demiurgul în om". Dacă etica investighează conflicte, contradicțiile morale, acestea oferă omului o cunoaștere care observă o parte ce trebuie definită din structura fenomenului moral.

Eventuala criză datorată unui "conflict de conștiință" ce ține de subiectivitate la Adorno, corespunde unui "conflict de valori" într-un amestec de realism și idealism presupunând ”obiectivitatea" valorilor. Scheler și Hartmann se raportează la situații ideale, mizând pe "obiectivitatea" valorilor, "conflictul de valori", "contradicții axiologice", deoarece situațiile "reale" sunt legate de temporalitate[29].

1 C) Theodor Adorno, cel din (mai puțin cunoscuta lucrare) ”*Zece teze ale vorbirii filosofilor*)” acordând un rol esențial limbajului în lumea socială, când se referă la relația dintre formă și conținut, nu are în vedere doar aspectul teoretic, ci va explora această relație și la nivelul practic, în conduita omului, observând că unele manifestări nu se incadrează sferei raționalității, ci apar ca pulsuri iraționale, sau mai curând urmează mecanisme declanșate fie de stări volitive sau afective fie, fie de un joc al imaginarului, posibile reflexe de specie. În orice caz, între actele de conduită și cele de limbaj pot fi bănuite unele analogii[30]. Adorno încearcă să le identifice pornind de la Kant și îndepărtându-se de acesta prin cercetarea unor excepții, a unor abateri de la cazul ideal când rațiunea omului este și libertatea lui, identificând situații când libertatea nu mai poate fi identificată cu rațiunea. Dacă rațiunea a apărut ca un ”complex” (preiau termenul preferat de Hartmann) de asigurare a supraviețuirii, unele manifestări ale rațiunii nu mai pot fi privite ca urmând această direcție, ci dimpotrivă sunt distructive. Acest aspect este dezvoltat pe larg de Adorno împreună cu Horkheimer în *Dialectica luminilor*[31]. El se referă deopotrivă la structura antinomică a eticii (având din nou punct de plecare pe Kant, dar depărtându-se de acesta prin problematizarea unor concepte, apropiindu-se implicit de Hartmann, la care etica se stratifică în antinomii similare, de fiecare dată când pot fi imaginate conflicte morale (Adorno preia exemple concrete din literarură și în special din piesele lui Ibsen), iar exemplele implică o mare dificultate. Etica lui Adorno poate fi numită ”etică a rezistenței”. Adorno consideră că ”Nu putem inventa o etică, nu putem decide să adoptăm un cod care merge împotriva propriei epoci”. Premisa kantiană vizează încredințarea sa că viața trebuie să se bazeze pe principii, iar Adorno subliniază o criză a individualității perioadei contemporane lui, similară cu cea a elenismului timpuriu. El explică procesul gândirii anticipative în corelație cu avântul burgheziei în ascensiune, cu diminuarea nevoii de principii ale acțiunii, or atrăgând atenția acestui fapt subliniază nevoia unui efort deosebit ce ține de agilitate, flexibilitate și conformitate. Aceste calități indică acțiunea și corectitudinea ei în acord cu principiile, bazate pe puterea și stabilitatea sinelui, la Kant, dar dispărute azi.[32]

---

[28] Nikolajs Hartmanis (1882- 1950), cunoscut în special prin opera sa *Ontologia critică* . https://ro.wikipedia.org/wiki/Nicolai_Hartmann.

[29]Cf. Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis (4 Auflage, Berlin, W. de Gruyter & Co., 1949), Ch. 7a, pp. 76ss. Și capac. 20, pp. 169ss. Vezi, de asemenea, Zur der GrundlegungOntologie (3.Auflage, Meisenheima. Glan, A.Rain, 1948), Einleitung, 11, p.16, Ycap.24.,pp. 162SS.

[30] Această idee va duce la turnura lingvistică spre pragmatism la Habermas și Karl-Otto Apel.

[31] *Dialektik der Aufklärung*,1944.

[32] Adorno vorbește despre un ”ideal veștejit”. Corectitudinea lui Aristotel se referă la acțiuni în relativ acord cu legea ținând seama de circumstanțele particulare. Kant consideră că este vorba de heteonomie și o 'corectitudine' mereu inconsistentă. Adorno susține aici zădarnicia pretenției ignorării universalului și faptul că cel responsabil nu poate fi mulțumit deplin de legile dominante într-o societate anume. De aici se deduce un lucru valabil în privința bazelor eticii în conștiința naturală, adică compararea normelor dominante cu propria conștiință, fără pretenția imaginării imediate a unor norme noi, ci mai curând a reorganizării valorilor în acord cu realitatea. Cam în acest sens se referea și Nietzsche la transvaluarea valorilor.

Concluzii

La Adorno este evidentă reținerea pe care o are față de absolutismul unor norme (ceea ce el numește ”etica rea”, sau dogmatizarea), dar nu poate fi de acord nici cu relativizarea, ce poate induce confuzie, incertitudine, sau chiar o opoziție distructivă. Problema esențială întrevăzută de Hartmann este una de atitudine, de raportare corectă la valori, iar aceste valori, apar recomandabile prin cenzura conștiinței. Din punctul lui de vedere, etica nu poate oferi un răspuns determinat care să descrie un ”ce” măsurabil logic, ci doar indică criteriile pentru a recunoaște datoria. Aceasta nu înseamnă că ea ar fi separată de situații care întruchipează realitatea morală, ci indicarea unei perspective. Pentru Hartmann, realitatea morală este atitudinea panoramică alcătuită din actul de a observa. Etica, în conformitate cu Hartmann,"nu intervine în conflictele vieții, și nu oferă precepte privind un caz; nu este un cod de porunci și interdicții.[33] Atitudinea lui Adorno este motivată de experiența marilor nenorociri ale omenirii (prezență atât de vie încă în conștiința sa) dovedind eșecul rațiunii. La Scheler primează ”order amoris”, în vreme ce Adorno păstrează accentele din glasul suferinței. Când etică kantiană este în concordanță cu ea însăși - după remarca lui Scheler-, ea păcătuiește prin faptul că nu participă efectiv la conținutul actului. În această privință Adorno este de acord cu Scheler în sensul că anumite conținuturi necesită uneori diverse variante de realizare ce au forme de manifestare incompatibile și de aceea, orice formă de "rigoare" etică, de fapt ignoră conflictul real. Acest lucru nu se întâmplă numai în etică kantiană, dar, de asemenea ori de câte ori acțiunea umană este interpretată ca sistem rigid dând naștere la un fanatism moral, dezvoltând o ideologie, după cum observă și Adorno, subliniind deopotrivă vulnerabilitatea rațiunii.

Filosoful de la Frankfurt se incadrează unui perspectivism și constructivism acceptat, adică adevărul și moralitatea țin de o creativitate circumscrisă orizontului din care se pornește, ca orizont deschis. El vorbește despre experiența intelectuală de ieșire în arenă, de întâmpinare a adevărului, de rezistență în fața unor adevăruri”date”. O anumită distanțare de filosoful de la *Königsberg*, deschide un orizont de înțelegere a perspectivei pragmatist-utilitariste în sensul interesului strict pentru adevărul util, recunoscând-se și inabilități privitoare la înțelegerea unor idei sub semnul cărora întreaga existență dobândește semnificații greu de cuprins în cuvinte. Pornind de aici găsim ”mai mult pietre, decât pâine”, spune Adorno referindu-se deopotrivă la confruntarea cu tentații și ispite, la iluzii, confuzii, priorități în selecția dorințelor și nevoia de semnificații. Adorno vrea să sublinieze că dincolo de o cauzalitate mecanică dezvoltată și de obișnuințele noastre, a unei inerții –inclusiv la nivelul gândirii, depindem și de altceva, care ne motivează în acțiunile noastre, fie că e vorba de interese, fie că privim spre ”idolii lui Bacon”, ideile , sentimentele și atașamentele noastre (față de Dumnezeu, mântuire, nemurire, libertate etc.), așadar nevoile noastre nu se referă doar la pâine (supraviețuire, și nevoile animalice), ci și la cele spirituale, poate în primul rând avem nevoie de adevăr.[34] Rațiunea poate găsi adevărul, dar manifestarea rațiunii nu este identică cu aceea a adevărului. Rațiunea poate fi dominată de”adevăruri purtătoare de mască”. La modul ideal, adevărul poate susține rațiunea și aceasta ar fi una din nevoile esențiale. Dar –observă Adorno în *The Message in the Bottle*–chiar și adevărul, uneori, poate lua chipul Gorgonei.

[33] Acesta ar fi un mod de înțelegere a perspectivei etice hartmanniene, propus din direcția unui cercetător precum Ricardo Malandi (Universidad de la Plata).

[34] Preocuparea pentru adevăr este prioritară la Adorno. Este remarcabil faptul că un mare etician român al zilelor noastre,Teodor Vidam stăruie asupra aceleiași valori a adevărului, care ar trebui să stea la baza piramidei nevoilor.

Bibliografie și prescurtări bibliografice

1. Adorno, Th. W., & Horkheimer, M., *Dialectica Luminilor*, tr. Andrei Corbea, Ed.Polirom, Iași, 2012. ISBN: 978-973-46-2327-3. **DL**
2. Adorno, Th. W., *Minima Moralia: Reflecții dintr-o viață mutilată*, ART, București, 2007. **MM**
3. Adorno, Th. W., *Negative Dialectics*, tr. E. B. Ashton, Seabury Press, New York, 1973./Negative Dialektik, GS 6 (1966). **ND**
4. Bocșa O.M.,"*Acordul inimii"/*"The heart`s consent" în Etic și estetic. Modalități interpretative, contraste și controverse ,vol.colectiv, coord Marinela Rusu, Ed. Ars Longa vol. 1, Iași, 2015 pp. 318-330, ISBN: 978-973-148-205-7.
5. Bocșa O.M.,*"The Last Side of Hope: Cioran and Adorno"/"Dernier rivage de l'espoir: Cioran et Adorno"* în LDMD2 (coord. Boldea I.) Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2014, pp.326-336, ISBN: 978-606-93691-9-7.
6. Jarvis, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, London, 1998.
7. Pensky, M., (ed.), *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, State University of New York Press, Albany, 1997.
8. Vidam T., *Filosofia moralei incotro?*, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2014.
9. Vidam T., *Introducere în filosofia moralei,* Ed. Intertonic, Cluj-Napoca, 1994.
10. Vidam T., *Teritoriul moralității*, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2014.

e-sources

http://plato.stanford.edu/entries/nicolai-hartmann/

http://plato.stanford.edu/entries/scheler/

Abrevieri: **MS** =Max Scheler, **NH**=Nikolai Harmann, **TA**=Theodor W. Adorno

Max Scheler: ET2 = *Ethics. Vol 2. Moral Values*; P = *The Problem of Spiritual Being;* G = *Zur Grundlegung der Ontologie*; M = *Möglichkeit und Wirklichkeit*; A = *Der Aufbau der realen Welt; N = Philosophie der Natur; W = New Ways of Ontology; AE = Aesthetics.* Capitolele sunt notate "Intro". Mai departe "N. Intro5" și "N.3c" se referă la Secțiunea 5 din Introducere și cap. 3, Secțiunea c din *Philosophy of Nature.*

LA TRANSFORMATION DU « MOI » DANS L'ŒUVRE DE CAMIL PETRESCU ET MARCEL PROUST

Mihaela-Gabriela Păun
PhD Student, University of Bucharest
Bursier proiectul POSDRU/187/1.5/S/155559:
Cercetări doctorale multidisciplinare competitive pe plan european (CDocMD)

Abstract: La Transformation du « moi » dans l'œuvre de Camil Petrescu et Marcel Proust est une étude appartenant à la littérature, précisément à la littérature comparée. Il fait référence aux deux romans de Camil Petrescu: La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre, Le lit de Procust et également au roman A la recherche du temps perdu de Marcel Proust. Par l'analise des thèmes essentiaux et des styles en détail, accentue aussi l'aspect de la structure narrative et le tragisme de la subjectivité. Les deux écrivains, par des méthodes différentes créent le temps retrouvé parce que l'existence dans le temps n'est permise qu'à l'homme qui est ultra lucide. Chez Marcel Proust le gâteau trempé dans une tasse de thé fait revivre le passé. Dans l'œuvre de Camil Petrescu la place du gâteau est prise par la lettre de Ladima ou par la conversation contradictoire, des éléments qui déclenchent la mémoire involontaire. Dans tous le cas la sélection du détail sera faite par le personnage qui apporte beaucoup d'affectivité. Marcel Proust remplace le temps en présent avec de parenthèses. Camil Petrescu utilise des parenthèses pour conserver l'authenticité qui a été à l'origine dans un autre temps. Dans ce cas la mémoire est résulté par le transfère du moi- objectif par le moi subjectif.
Conclusion: Le texte du Camil Petrescu est unique et conserve l'influence de Marcel Proust. Il adhérera à la nouvelle conception littéraire et philosophique. Il offre beaucoup de richesse à la littérature roumaine et représente l'évidence d'une nouvelle psychologie humaine urbaine et ouvre un nouveau chemin dans la technique littéraire.

Le mot clef: littérature comparé, recherche du temps, le tragisme de la subjectivité, la transformation de moi- objectif, la transformation du moi- subjectif.

1. Introducere:

Camil Petrescu își creează personajele ca parte a unei realități în care acestea se lasă convinse să meargă pe un drum periculos și unic fiind preocupate, ca într-un joc, de căutarea a propriei identități prin intermediul războiului sau al iubirii, într-o luptă continuă de supraviețuire, pendulând astfel între viață și moarte. De aceea, personajul solitar își găsește un mod nou de exprimare a vieții concrete și a personalității sale. Scriitorul este interesat de amănunte, iar romanele sale însumează analizele detaliului până la epuizare, căutând adevărul și învingând astfel „informul și nesubstanțialitatea vieții interioare" după cum e de părere Alexandru Protopopescu (Protopopescu 2000: 20). Această perspectivă se dovedește decisivă în demersul instaurării omului ca stăpân al timpului său, deoarece dezbaterea colectivă prin relativizarea punctelor de vedere a fost insuficientă pentru aducerea unui moment trecut în prezent fără participarea subiectivității, fără încărcarea afectivă a individului. Camil Petrescu însuși afirma că „a resuscita ceea ce moare prin re-compunerea timpului trecut este un act creator-salvator, căci

eliberarea din temporalia a stat dintotdeauna" în intenția individului (Petrescu 1984: 8). Iar revelația lui Proust prin demonstrația căutării timpului pierdut ne convinge când spune că nu se mai simțea mediocru, prin urmare muritor. Transferul în spiritualitate anulează planurile temporale prin obiectele la îndemână care absorb spiritul și sunt conținute într-un mediu ce îl conservă. Dilatarea timpului la Marcel Proust și aducerea lui în prezent este posibilă prin crearea parantezelor. Camil Petrescu le utilizează pentru a păstra autenticitatea prin răsturnarea temporală. Ceea ce conferă semnificație amintirii este împletirea *eului-obiect* (repetare) cu *eul-subiect* (readucere).

Asemeni imaginilor iconice care captează atenția privitorului și o canalizează spre chipul reprezentat creând posibilitatea întâlnirii privirilor și stabilirii unui dialog ce depășește prezentul, are loc schimbarea perspectivei de percepere a lumii, care devine o parte din spiritualitatea privitorului, realizată de personaje pentru că autorul le oferă această libertate. Prin comparații și raportări el creează o lume nouă, o nouă viață ce interferează cu realitatea, iar această metamorfozare poate fi declanșată de tot ceea ce este spontan, banal și nesemnificativ. În timp ce la Marcel Proust madlena înmuiată în ceai readuce trecutul în prezent, în opera lui Camil Petrescu, rolul madlenei este preluat de scrisorile lui Ladima, sau de vreo dezbatere contradictorie, ca elemente ce declanșează memoria involuntară. În ambele cazuri selecția detaliului o face personajul care adaugă un plus de afectivitate. Întâlnirea lui Camil Petrescu cu Marcel Proust la nivelul analizei memoriei involuntare este fugitivă, deoarece, în timp ce scriitorul francez se servește de efectul senzației pentru re-trăirea unui moment din trecut, pentru autorul român memoria involuntară este treaptă către conștiință, o cale către sine.

2. Perspective identitare și non-identitate:

În viziunea lui Camil Petrescu, o simplă definire a identității nu asigură o posibilă recuperare a unui *ego pur*, dar se obține o victorie în modul de a gândi superior prin acceptarea stricteții individualității. Raportat la adevărul universal, care renunță la orice limitare, adevărul individual, deși sceptic, se impune adevărului relativ.

În contextul diluării conștiinței de către război, Ștefan Gheorghidiu, personajul principal din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* gravitează în jurul său și constată singurătatea. Cunoașterea din perspectiva morții produce o rupere de normalitate și îi oferă posibilitatea de a se salva din sfera lucidității și a credinței printr-o continuă metamorfozare. Individului alienat de ororile războiului i se diluează conștiința, i se refuză gândirea, i se distruge amintirea iubirii, iar legătura cu divinitatea se rupe, deoarece Dumnezeu nu-și mai găsește corespondent în conștiință. Pentru a creiona lumea în devenire, Camil Petrescu multiplică perspectivele surprinzând dinamica transformării caracterelor. În această relitate nouă, a războiului, ființa umană este preocupată de supraviețuire și nu rămâne captivă decoperirii unei identități. Astfel, personajele camilpetresciene sunt definite de trăiri obsesive, de fragilitate, de senzațiile de gânganie sau animal vânat, de evanescență, metamorfozându-se, în cazul războiului în mașinării de ucis. De aceea, războiul naște o nouă realitate ai cărei indivizi - europeni - sunt redimensionați de propria judecată: „Marea deziluzie cauzată de război demonstrează că s-ar fi înșelat dacă l-ar fi considerat prea favorabil prin însăși natura acstor «indivizi»" (Dethurens, 2002: 106).

În contextul iubirii se pot evidenția similitudinii cu opera proustiană *În căutarea timpului pierdut*. În *Camil Petrescu - colaje identitare* am aderat la opinia lui M. Popa din 1972, care considera jocul geloziei - de la declanșare și până la consumarea ei - ca fiind asemănător la cei

doi autori amintiți. În acest sens, criticul reține episodul *La Prisonniere*, în care apare Marcel Proust, însuși, dar remarcă diferența finalităților. În timp ce Gheorghidiu își analizează umilința pentru a o epuiza (căci trăirea în sens substanțialist este depășire), Swann nu are puterea să rupă cu o pasiune umilitoare:

„Triunghiul Ștefan Gheorghidiu-Ela Gheorghidiu și acel dansator poate aminti de triunghiul format din Swann-Odette de Crécy și Forcheville. Odiseea erotică a lui Swann sfârșește temporar cu următoarea mărturisire: ‹‹când te gândești că mi-am irosit ani de viață, că am vrut să mor, că mi-am dăruit dragostea cea mare unei femei, care nu-mi plăcea, care nu era genul meu!›› Concluzia finală a lui Swann e premisa iubirii lui Ștefan Gheorghidiu: ‹‹Ea locuia încă la mătușa ei, unde mai locuia de asemeni, în pensiune, o f colegă de Universitate, pe care o cunoșteam, și care îmi plăcuse mult, căci era oacheșă, iar mie nu-mi plăceau deloc blondele…››" (Popa 1972: 165-166).

Revenind la neputința ruperii sesizată de Marian Popa, aceasta este vizibilă și în textul lui Proust:

„Ori de câte ori era plecată, Swann simțea că începea să se desprindă de ea, dar ca și cum această distanță morală ar fi fost proporțională cu despărțirea materială, îndată ce știa că se întorsese, nu mai putea răbda fără să o vadă, …îl privea cu ochi plini de dragoste gata să se desprindă ca niște lacrimi ca să se reverse asupră-i, și simțea că o iubește atât de mult" (Proust, *Swann* II 1968: 244).

Dar mai putem remarca, de asemenea, că personajul creat de Poust este și captivul unei situații de tip neutrosofic. În sufletul lui Swann, există cel puțin un moment al contrariilor ce intersectează, deopotrivă, dragostea și ura, iar această situație incertă definește conceptul de neutrosofie lansat de Florentin Smarandache: „inima-i bătea îngrozitor, simțea că o ura pe Odette, ar fi vrut să-i scoată ochii pe care adineauri îi iubea atât de mult, să-i sfâșie obrajii lipsiți de frăgezime" (Proust 1968: 251).

În ceea ce privește scrierea romanului *Patul lui Procust*, influența lui Proust este, în opinia lui Eugen Ionescu o „aplicarea greșită sau neizbutită a metodei proustiene; de aceea, în opinia sa, trebuie să existe o raportare la ciclul *A la recherche du temps perdu"*. Apoi, afirmă:

„Marcel Proust este modelul și etalonul d-lui Camil Petrescu... tehnica, metoda, libertatea asociațiilor sunt proustiene,....imaginea sintetică de la sfârșitul frazelor, dar... avem de-a face, însă, o repet, cu un Proust deficient, unde era la Proust, unitate, este la dl Camil Petrescu, lipsă de unitate; unde era construcție și arhitectură, este relaxare, prolixitate și lipsă de construcție; la Proust, așadar, facilitatea, hazardul erau dezmințite de însăși epuizarea tuturor posibilităților hazardului; în *Patul lui Procust* hazardul nu e anulat, dezmințit de aruncările de zar, cum ar zice Mallarmé, și nimic nu se opune mersului fluvial al unei deconcertante facilități" (Ionescu 1971: 66, 170).

Apariția noului tip de roman, cu final deschis, care „exprimă un demers al conștiinței întru revelarea sensurilor concretului" vieții și în care cititorul devine una dintre voci este remarcată și de Alexandru Paleologul (Paleologul 1970: 34). În literatura franceză creatorul „dosarelor de existență" este André Gide, cel care aplică acest procedeu în *Sechestrata din Poitiers* pe baza

unui caz real. Gide, fiind la rândul său influențat de „scrisul cel mai artist" al lui Proust, pornește în cartea mai sus menționată de la procesele verbale ale cazului și îl determină pe cititor să caute adevărul prin ambiguizarea perspectivei. În opinia noastră și Gide și Camil Petrescu, prin tehnica perspectivistă, creează un mod dramatic existențial al personajelor. În ceea ce privește stilul lui Proust, Kilmartin consideră că „este lipsit de prețiozitate, arhaism sau eleganta conștientă" (Kilmartin 1981: XI). Noi aderăm la opinia lui Luckhurst considerând că autorul permite cititorului o sondare a gândirii lui Marcel Proust fără ca el să fie marcat de aceasta:

„Interacțiunea (influența reciprocă) dintre maximă si metaforă este una dintre paradoxurile (lui *Recherche*) experiența comună a cititorului […] este achiziționată de o tradiție care promovează un anumit tip de propoziție bogată, entuziastă și încărcată metaforic care împiedică intrarea către mai sobrul (austerul), analiticul și cu adevărat moralist Proust" (Luckhurst 2000:12).

În ceea ce privește similitudinea stilului celor doi scriitori, care fac obiectul studiului nostru, Constntin Ciopraga afirma:

„În spirit proustian, eroii din prim plan sunt observați nu din toate părțile dintr-odată, ci din perspective adecvate locului și momentului. E tehnica perspectivistă. Fascicole de lumină se încrucișează, scriitorul înțelegând să înregistreze imaginile mobile ale unui personaj în felul cum se reflectă în conștiințe diferite. E vorba deci de Emilia văzută de Ladima, de Emilia văzută de Fred Vasilescu, de Ladima văzut de Emilia, de D-na T. și de două cunoștințe mai îndepărtate, apoi de Fred Vasilescu văzut de Emilia, de D-na T., de Valeria și de el însuși" (Ciopraga 1967: 190-191).

Referitor la sentimentul erotic și mecanismul unei iubiri se remarcă, de asemenea, asemănarea stilurilor celor doi autori supuși atenției noastre. La ambii erotismul este înveninat de gelozie, deși izvorăște din imaginație și manifestă o preferință a inimilor singure pentru comuniune și comunicare. Referitor la mecanismul iubirii, B. Elvin precizează:

„jocul asociațiilor, de formare perpetuă, a amănuntelor aparent ignorabile, încercarea de a găsi sub fiecare gest, sub fiecare privire, sub fiecare încumetare, adevărul, și, în același timp, refuzul de al accepta, alternarea între trezie și mistificare, și senzația aceea de neputință în fața dragostei, care încearcă să se dezlege undeva și nu izbutește" (Elvin 1962: 244).

Camil Petrescu se dovedește a fi un bun observator al tuturor interacțiunilor din conștiințele personajelor ce populează *Patul lui Procust*. Personajul cel mai favorizat în a încorpora din spiritul altor personaje este Fred Vasilescu. El oferă posibilitatea ca D-na T. și Ladima să se reflecte în conștiința sa printr-un ecou puternic al absenței lor și al neputinței de a comunica cu Emilia, femeia kich, percepută ca „o clapă care nu sună" (Petrescu 1984). Scriitorul, deși uneori este acuzat de misoginism, recunoaște în opera mai sus menționată capacitatea femeii de a fi capabilă să modifice destine, să producă în inima unui bărbat iubire, voluptate, suferință și agonie, deși „femeile care înseamnă destinul unui om, cele adevărate sunt foarte puține" (Petrescu 1984: 30). Referitor la Odette Swann din *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, putem remarca transformarea acesteia într-o mare cocotă, iubitoare de lux, elegantă în rochia de zi, în cămașa de noapte sau în ținută de oraș. Portretul analiză al acesteia este realizat de

romancier ca un text fascinant: Ea are tabieturi fixe: adoptă «ceaiul de la ora cinci» savurând singură, pentru propria plăcere, cu regularitate, ceaiul în salonul destinat acestui obicei sau invitând diverși prieteni; în cameră este prezent permanent vasul de cristal cu apă populat de violete de Parma sau margarete, deși preferate sunt violetele. În mediul cultural francez[4] se consideră că ea ar putea fi privită ca o figură posibilă a scriitorului. În opinia noastră, ideea identificării autorului cu personajele sale a fost emisă și de Ovid Crohmălniceanu în prefața ediției din 1968 remarcată, de asemenea, și la Georges Cattaui. Proust reușește să devină „un alt sine" în toate personajele datorită capacității sale de a se autoanaliza până în străfundurile ființei sale:

„În Swann își recunoaște și-și descrie cu distanțare critică amatorismul indecis, predispoziția de a-și cheltui fără rost timpul, snobismul și gelozia bolnăvicioasă; în baronul Charlus, estetismul, sentimentalitatea și înclinațiile vinovate; în mătușa Léonie, eredităților ipohondrice, în Bloch, tarele mic-burgheze și ambițiile veleitoare; în Saint – Loup, aspirațiile spre prieteniile ideale și neputința realizării lor, din cauza unui egoism funciar" (Crohmălniceanu 1968: XXXIV).

În acest context, al identităților multiple putem afirma că o altă „interfață" a personalității lui Proust o reprezintă Odette, femeia iubită, amantă, și soție.

Și în relația Ștefan Gheorghidiu – Ela din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu și în relația Swann - Albertine din romanul *Swann I* (din ciclul: *În căutarea timpului pierdut*) de Marcel Proust se manifestă față de femeie: atracție, posesie, suferință și indiferență. Ambele creații literare oferă universuri sociale ce se cristalizează în jurul ideilor. Însă, doar Proust reușește să surprindă ipostaza omului - paria, supus oprobiului public și, care, deși se camuflează printre ceilalți, rămâne mereu diferit. În opinia noastră, Charlus este un alt *Eu* al lui Proust, dar în același timp și un reprezentant al reversului umanității, asociat cu nebunia acesteia plină de vanitate, și care conturează o ariditate sufletească deprimantă. Ceea ce impresionează la scriitor este maniera prin care ne conectează la *anormalitate*, la alte vieți trăite clandestin, ascunse. Acești indivizi, au o psihologie deosebită pe care scriitorul o sondează în cei mai adânci și mai ascunși pori ființiali:

„rasă pe care o apasă un blestem și care trebuie să trăiască în minciună și lepădare de sine, […] fără mamă, pentru că sunt nevoiți să o mintă întreaga viață și chiar în ceasul când îi închid ochii; amici fără amiciție […] fără altă onoare, decât una precară, fără altă libertate decât una provizorie, până la descoperirea crimei , fără altă soluție decât una instabilă…; evitându-se unii pe alții , căutând pe acei care le sunt mai opuși, care-i resping, iertându-le ocările, îmbătându-se de gesturile lor complezente; [...] înfrățiți cu cei de-o seamă cu ei prin ostracismul care-i lovește, prin oprobiul în care au căzut […] pentru că se bazează pe o identitate de gusturi, de nevoi, de obiceiuri, de primejdii, de ucenicie, de știință, de trafic, de glosar…" (Proust, 1968).

Omul este văzut ca un receptacul al timpului, care-l definește. În acest *prezent* al vieții interioare, în care totul este *privit* prin mii de ochi, și Marcel Proust și Camil Petrescu surprind decalajul temporal al emoțiilor sufletești: Devenim continuu alții, ne regăsim ca *euri* diferite, deși rămânem aceiași.

3. Concluzie:

Considerăm că ambii scriitori au rămas repere în cele 2 literaturi: franceză și română ancorându-se, mereu, în actualitate. Referitor la prezentul continuu al cuvintelor proustiene, Adam Watt în 2013, în *Marcel Proust in Context* afirma: „Cititorii se schimbă peste timp dar […] cuvintele lui Proust rămân neschimbate acum, chiar dacă (el) a continuat sa le schimbe pana la moarte (Watt 2013: 234). Aflat sub semnul operei proustiene, Camil Petrescu impune în literatura română un nou principiu: autenticitatea, calitate „nemaiîntâlnită la alt autor" (Petrescu, *Teze și antiteze*: 52). Aceasta permite scriitorului intervenția masivă în text prin digresiune, orientarea fluxului amintirilor prin prisma afectivității ce influențează narațiunea și deficiența ostentativă a compoziției. Prin descoperirea autenticului în orice manifestare a vieții, prin experiențe distructive (războiul) și constructive (iubire) personajului camilpetrescian i se oferă posibilitatea de a-și definiri și verifica, mereu, propria identitate. Originalitatea scriitorului român reiese din asimilarea curentului anteproustian focusat pe creionarea personajelor atotștiutoare, dar și din viziunea sa asupra lumii reconstituită cu ajutorul conștiinței.

Notă:

[1] Traducerea textului din limba franceză al lui Pascal Dethurens îi aparține autoarei acestui studiu.

[2]Florentin Smarandache este prof. la Universitatea New Mexico din USA și a emis teoria neutrosofică și conceptrul de neutrosofie: „Neutrosofia este o nouă ramură a filosofiei, care studiază originea, natura, şi scopul neutralităţilor, precum şi interacţiunile lor cu diferite spectre ideatice". Pentru mai multe detalii se pot consulta cele doua lucrări menționate la referințe.

[3]Traducerea textului introductiv al lui Terence Kilmartin, și a textelor lui Nicola Luckhurst și Adam Watt din limba engleză, îi aparține autoarei acestui studiu.

[4]Stéphane Chaudier, prof. la Universitatea Lille III, Idee susținută în cadrul conferinței «Description, temporalité et subjectivité dans *A la recherche du temps perdu*» din 8 dec. 2015 la Universitatea din Strasbourg, Franța.

Referințe:

Ciopraga, Constantin, 1967, „Romancierul Camil Petrescu", *Portrete și reflecții literare*, București, Editura pentru literatură.

Crohmălniceanu, Ovid, 1968, „Prefață", *Swann I (In căutarea timpului pierdut),* București, Editura pentru literatură.

Dethurens, Pascal, 2002, *De l'Europe en littérature : création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939),* Suisse, Droz.

Elvin, B., 1962, *Camil Petrescu*, București, Editura pentru literatură.

Ionescu, Eugen, 1971, „Camil Petrescu: Patul lui Procust", *Alexandru Oprea, 5 prozatori iluștri, 5 procese literare*, București, Editura Albatros.

Kilmartin, Terence, 1981, "Note on the Translation", *Swann's Way. Remembrance of things Past,* translated by C.K.Scott Moncrieff, and Terence Kilmartin, New-York, Random House Inc.

Luckurst, Nicola, 2000, "Science and structure", *Proust's 'A la Recherche du Temps perdu',* Uk, Oxford University Press.

Paleologu, Alexandru, 1970, *Spiritul și litera,* București, Editura Eminescu.

Păun, Mihaela-Gabriela, 2014, *Camil Petrescu - Colaje Identitare,* Craiova, Editura Sitech.

Petrescu, Camil, 1982, *Patul lui Procust*, București, Editura Minerva.

Petrescu, Camil, 1973-1984, *Opere*, vol. I-VI, ediție Al. Rosetti și Liviu Călin, București, Editura Minerva.

Popa, Marian, 1972, *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros.

Protopopescu, Al., 2000, *Romanul psihologic românesc*, Pitești, Editura Paralela 45.

Proust, Marcel, 1968, *Swann I, II* (*În căutarea timpului pierdut)*, Prefața lui Tudor Vianu la vol. *Swann* de Marcel Proust, Editura Fundațiilor regale, București, 1945, pentru ediția citată Prefața și tabel cronologic de Ovid Crohmălniceanu, text revizuit de Șerban Cioculescu, Traducere de Radu Cioculescu, București, Editura pentru Literatură.

Smarandache, Florentin și Păroiu, Tudor, 2012, *Neutrosofia ca reflectare a realității nonconvenționale.* Craiova, Editura Sitech.

Smarandache, Florentin, „Neutrosophy, a new Branch of Philosophy". *Multiple Valued Logic*, 8(3), 297-384.

Watt, Adam, 2013, *Marcel Proust in Context,* New-York, Cambridge University Press.

THE DOUBLE AND THE MALE DOUBLET IN *THE FORBIDDEN FOREST*, BY MIRCEA ELIADE

Liliana Danciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: In this study, I presented the motif of the double, so on in the principal male doublets of the novel (Ștefan Viziru – Ciru Partenie), and also in the intimate structure of the one and the same character. The previous mentioned male doublet surprises the antithetical report between the religious man and the modern man, on the one hand, the creative imagination in search of a mystical sense of the human existence, on the other hand, the reason, which does not know to ask the right question and it finds only the partial answers. In terms of esoteric analysis of the two male characters` names, both of them capture the disharmony of the splitting caused by the "fall" in profane. However, Ștefan manages to harmonize the opposites, but Partenie will remain blocked in the fracture between "the one who climbs" and "the one who denies his part".

Keywords: double, coincidentia oppositorum, religious man, Cabbala.

Pornind de la accepțiunea lui Mircea Eliade, conform căreia romanul reprezintă „pagini cu oameni și întâmplări”[1] și ținând cont de faptul că existențele oamenilor-personaje din *Noaptea de Sânziene* se intersectează și se influențează reciproc într-un *puzzle* care exclude hazardul și implică în mod obsesiv destinul, această scriere ficțională de maturitate a autorului oglindește în cel mai mic amănunt atât conceptele omului de știință, cât și crezul său artistic. Exigența și rigoarea cercetătorului se împletesc în mod armonios cu imaginația și fabulația scriitorului cult, ambele dimensiuni ale personalității sale fiind potențate de responsabilitatea și implicarea de credință a *mistagogului*[2] care creează în acest roman propria mitologie. Fascinat de implicațiile filosofico-religioase ale conceptului *coincidentia oppositorum*[3], Mircea Eliade consideră că omul de știință și scriitorul nu sunt aspecte antinomice ale personalității sale creatoare și mulți cercetători sunt de părere că opera lui științifică este permanent potențată de sensibilitate și imaginar.

[1] Mircea Eliade, *Prezentarea unui roman indirect*, la *Șantier. Roman indirect*, ediția a doua, Cuvânt înainte și îngrijirea ediției: Mircea Handoca, București, Editura Rum-Irina, 1991, p. 12.
[2] „La vechii greci, mistagogul era preotul care prezenta inițierea în mistere, de unde, prin extensie, un maestru, o călăuză. Este una din semnificațiile cuvântului. Există însă și alta care, fără a fi peiorativă, indică un proces artificial: mistagogul este cineva care inventează mistere și-i antrenează pe ceilalți să-l urmeze pe drumul său. Ambele semnificații i se aplică lui Eliade: el este maestrul, inițiatorul în misterele create de el însuși” (Ioan Petru Culianu, *Studii românești, I, Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, ediția a II-a, traducere de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Polirom, 2006, pp. 328-329).
[3] La Cusanus, Eliade înțelege conceptul prin prisma unei filozofii ce-și pierde rațiunea logicii mundane în infinit. O rațiune atinsă de sacru care devine astfel, în mod paradoxal, mistică (*Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Mahomed la epoca Reformelor*, vol. III, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1992, pp. 207-210). De asemenea, din perspectivă filosofică, mitologică, alchimică, tema *concidentia oppositorum* specifică gândirii eliadești este analizată extrem de competent Bogdan Silion, *Mircea Eliade și misterul totalității*, București, Editura Eikon, 2016.

Dialogul dintre Eliade și Claude-Henri Rocquet evidențiază prezența unei sensibilități poetice, nocturne *însoțită* de o inteligență creatoare, rațională, diurnă: „Imaginația literară care este și imaginația mitică și care descoperă marile structuri ale metafizicii. Nocturnă, diurnă: amândouă ... *Coincidentia oppositorum*. Marele tot. Yin și Yang. - Există în dumneavoastră, pe de o parte, omul de știință, pe de altă parte, scriitorul. Dar ambii se întâlnesc pe tărâmul mitului..."[4]. Numele scriitorului român este un alt exemplu de armonizare a contrariilor, care implică uniunea Soarelui, prin etimologia greacă a numelui – „helios" = „soare" – cu lumea și cosmosul, prin cea slavă a rădăcinii din prenume – „mir" = „lume", „cosmos"[5]. În fapt, prin această îngemănare a cercetătorului cu artistul, Mircea Eliade completează lista unor mari creatori ai secolului XX, români și străini, care au debutat în cercetarea științifică, fiind excelent completați de talentul omului de litere: Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Camil Petrescu, George Călinescu, Umberto Eco.

Cultura contemporană însă nu mai vede nici cea mai mică opoziție între acuratețea și rigoarea cercetătorului și sensibilitatea imaginației sale, ci doar o salvatoare împlinire a unuia prin celălalt. Poate că această concepție cu privire la existența unei fracturi în personalitatea omului Eliade între savant și scriitor a fost alimentată de faptul că opera științifică a fost receptată și apreciată cu precădere în străinătate și mai puțin în țara de obârșie, în timp ce opera literară a primit recenzii favorabile acolo unde munca savantului nu a fost receptată pe deplin. Pentru că în mediul academic, orientalistul și istoricul religiilor Mircea Eliade era stimat și apreciat, scriitorul Mircea Eliade a dorit o recunoaștere pe măsură, fără ca aceasta să apară vreodată. Dacă Michelangelo vedea în blocul inform și inert de piatră formele ideale ale viitoarei capodopere, Eliade se folosește de materialul științific al cercetărilor sale pentru a contura o lume vie, un univers cu oameni, care, deși captivi în Istorie, cred în mituri, cred în destin ca expresie a sensului propriei existențe[6].

Romanul *Noaptea de Sânziene* exprimă din acest punct de vedere crezul artistic al omului de cultură, Mircea Eliade, care vede în omul plenar[7] un echilibru perfect între aspecte doar aparent contradictorii. În viața socială, ancorată în Istorie, Ștefan Viziru este economist, diplomat lucid și negociator extrem de abil al Ministerului Comerțului și Afacerilor Externe. Sub aspect rațional, este un bărbat echilibrat, inteligent și cerebral, dar în planul sensibilității, este un suflet neliniștit, preocupat de problema destinului omului în univers[8], de posibilitatea acestuia de a nu

[4] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 17.
[5] Idem, *op. cit.*, p. 11.
[6] Eliade era convins de valoarea literară a miturilor revalorizate din perspectiva imaginarului modern, o realitate de altfel fondată pe experiențe extatice, ce-i inundă practic scriitura fantastică (Sabina Fînaru, *Eliade prin Eliade*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 2003, pp. 276-278).
[7] „«Omul total» nu este niciodată complet desacralizat, și avem toate motivele să ne îndoim chiar că o desacralizare totală este posibilă. Secularizarea repurtează succes la nivelul vieții conștiente: vechile idei teologice, dogmele, credințele, ritualurile, instituțiile etc., sunt vidate treptat de semnificație. Dar niciun om normal nu poate fi redus la activitatea sa conștientă, rațională, căci omul modern continuă să viseze, să se îndrăgostească, să asculte muzică, să meargă la teatru, să vadă filme, să citească, pe scurt, el nu trăiește numai într-o lume istorică și naturală, ci și într-o lume existențială, privată și într-un univers imaginar" (Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994, pp. 9-10).
[8] Pe aceste întrebări generate de o durere universală, care nu duce însă la pesimism, brahmanismul, hinduismul și buddhismul își vor întemeia filozofiile și tehnicile salvării (cf. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, vol. II, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1992, pp. 43-44, 55-56, 88). În Europa „vor îmbrăca" haina mișcărilor gnostice (cf. Henri-Charles Puech, *Despre gnoză și gnosticism,* traducere din limba franceză de Cornelia Dumitru, București, Editura Herald, 2007, pp. 18-19).

se lăsa zdrobit de Istorie. Este căsătorit cu Ioana, pe care o iubește, dar, în seara de 23 iunie 1936, *aude* chemarea locului copilăriei sale și merge în pădurea Băneasa[9], unde o întâlnește pe Ileana Sideri. Din acel moment, Ștefan este scindat între ceea ce-i impune rațiunea, conștiința socială și ceea ce-i cere sufletul, apelând la termeni jungieni, între *animus* și *anima*[10], între cele două femei, pe care le iubește deopotrivă, căutând o soluție salvatoare prin izolarea de Istorie, la început în „camera secretă", apoi în propria interioritate.

Nu reușește să găsească echilibrul interior, între *rațiune* și *pasiune* și ceea ce ar trebui să se armonizeze, se așază în opoziție. Starea aceasta de nefericire este provocată de opacitatea omului modern la sacru, de îndepărtarea sa constantă de mit prin iluzia indusă de la Newton încoace în lumea occidentală că „Dumnezeu a murit", iar omul este singur în univers și poate face alegeri pentru sine și pentru propria existență, în scopul de a fi fericit[11]. Fiind în Istorie, Ștefan caută spațiul mitic, îmbrățișând sacrul se simte vinovat și evadează în Istorie căutând moartea în război[12], în linia întâi, pentru ca ulterior, după moartea Ioanei și a lui Răzvan, să-și dorească moartea pentru a fi cu ei. Lupta se vede acum polarizată de dublul ei sens. Practic, de la sacrificiu la sinucidere nu este decât un singur pas. Ștefan eșuează[13] însă în ambele sensuri. Alegerile umane sunt generatoare de destin, dar nu neapărat de fericire, căci destinul ca forță cosmică superioară omului își caută întotdeauna Alesul.

La nivelul interiorității ființei lui Ștefan Viziru, există o scindare tragică produsă între eul social și cel mitic, mai exact între Sinele rațional, masculin, solar și Eul sensibil, feminin, nocturn[14]. Când Ștefan va reuși armonizarea celor două, prin intermediul Ilenei Sânziana, își va satisface Sinele prin îmbrățișarea Eului. Apelând la o interpretare etimologică și esoterică, însuși numele personajului masculin principal sugerează un raport de verticalitate, de sus în jos, pe schema arborelui sephirotic, de la nivelul superior al Marii Fețe la cel al Micii Fețe. Prenumele Ștefan, cel primit la naștere, care definește personalitatea individului înseamnă „Coroana" sau Kether, adică prima roată a arborelui sephirotic, cea superioară, din care sunt generate toate celelalte sephire, dar și toate lumile posibile, fiind imaginația lui Dumnezeu. Dacă prenumele este

[9] Ca istoric al religiilor, Eliade s-a arătat profund interesat de fenomenologia șamanismului. Sindromul vocației mistice cuprinde o paletă bogată de manifestări, toate evidențiindu-se printr-un comportament straniu. Prima dintre ele, *vocația sontană* („chemarea" sau „alegerea"), ni-l prezintă pe viitorul șaman ca *visător*, stare ce-l împinge spre căutarea *solitudinii*, rătăcind prin păduri sau locuri pustii, unde are și prima viziune sau criză spirituală, o rupere brutală de profan: întâlnirea cu spiritul ce-i va deveni tutelar (cf. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, pp. 17-18).

[10] Teoria jungiană exprimă cel mai bine Sinele ca o contopire a contrariilor. Sinele este prins în lupta dintre conștient și inconștient (cf. C. G. Jung, *Simboluri onirice ale procesului de individuație (Psihologie și Alchimie – volumul I)*, traducere de Carmen Oniți, București, Editura Teora, 1996, pp. 23-24).

[11] *** *Arhitectură și geografie sacră. Mircea Eliade și redescoperirea sacrului*, filme realizate de Paul Barbălungă, traducerea și adaptarea textelor Mihaela Cristea și glosar de Marcel Tolcea, București, Polirom, 2000, pp. 194-198.

[12] Ar fi o moarte care ar metamorfoza timpul personal, contaminat de profan, într-unul sacru. Trăind în apropierea fizică a morții, războiul nu este altceva decât un mijloc ce aduce actantul la o stare de extaz suficient de puternică pentru a-i aduce eliberarea prin moarte (Mitologiile nordice valorifică acest aspect în cel mai profund complex de legende, cf. Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, vol. II, pp.149-150).

[13] Eșecul vieții se constituie ca parte integrantă a actului inițiatic, care, indiferent de situațiile întâlnite, se derulează ca parte integrantă, de sine stătătoare, nealterată decât de sinucidere. Chiar și atunci când se află în cele mai adânci ratări ale sale, de fapt Ștefan urmează prin experimentare același drum pre-stabilit al destinului. Ideea centrală rămâne permanent aceea ca în el să se conștientizeze viul permanent al sinelui propriu pe întregul parcurs al aridului timp istoric.

[14] Nestorie (Persia, 381 d. Hr.) a fost condamnat de Sinodul de la Efes (431) pentru că a susținut existența a două persoane în Hristos: persoana divină a fiului lui Dumnezeu veșnic și persoana umană, istorică a lui Hristos, născută din Fecioara Maria. Concluzia Sinodului a fost că această idee duce la erezia conform căreia Tatăl are doi fii.

manifestarea superioară a personalității în plan esoteric, numele este moștenirea socială primită de la strămoși. Ca realitate socială arhaică, „vizirul" este „mâna dreaptă a Regelui", de unde sugestia directă că în plan social, personajul are un rol secund, fiind în umbra dublului său, scriitorul celebru, Ciru Partenie, permanent confundat cu acesta. Ce este superior sus, în planul esențelor, este inferior jos, în planul lumii materiale. Din acest punct de vedere, prenumele lui Ciru[15] trimite în mod evident la numele grecesc Kyros, Kiriakos, atestat după răspândirea creștinismului, însemnând „dumnezeiesc" sau „aparținând lui Dumnezeu".

Arborele sephirotic reprezintă un ansamblu de trei triunghiuri, simbolizând lumea inteligibilă (Kether, Hochmah, Binah), lumea morală (Hesed, Geburah, Tipheret) și lumea fizică Netzah, Hod, Iesod), în timp ce Malchuth (Regina), cea de-a zecea sephiră, „nu este altceva decât rezumatul și ansamblul tuturor celorlalte, ea reprezintă *armonia lumii*"[16]. Ținând cont de nemărginirea și incomprehensibilitatea lui Dumnezeu, dar reflectând „chipul și asemănarea" Acestuia,, arborele sephirotic oglindește imaginea „omului prototip, Adam superior sau Adam etern (sau Pre-Adam), care e macrocosmosul, arhetipul intelectual al lumii materiale"[17]. Sau, apelând la limbajul filosofic neoplatonician, cele trei triade ar reprezenta cele trei părți ale sufletului uman: *Nous* (inteligența - creierul), *Psyche* (sentimentele - inima) și *Physis* (sufletul vegetativ - ficatul). Pornind de la aceste concepte filosofice grecești, Biriș dezvoltă o teorie interesantă, cea a omului-organ, care surprinde similarități bizare între manifestările vegetative specifice unui organ și comportamentele sociale sau intime, luând drept exemplu omul-stomac, a cărui „existență istorică va fi redusă la digerarea propriului său Univers. Față de Univers acest om se va comporta ca un stomac: va încerca să îl digere, să-l despartă în materii grase și nutritive, să dozeze sucurile de care are nevoie, să elimine toxinele, etc"[18] și a omului-rinichi, care „își va filtra Universul ; viața lui va fi redusă numai la această funcțiune de a despărți lichidele, de a le filtra"[19]. În plan macrosocial, prietenul filosof al lui Ștefan remarcă același tip de comportamente specifice unor organe, adoptate la nivelul politicii externe și interne ale unor țări, devenind state-creier, sau state-ficat, reductibile la un singur tip de atitudine, de unde și falimentul lor în planul istorie. Revenind la semnificația simbolurilor cabaliste prezentate anterior, cele trei triade corespund celor „trei lumi, care s-au format prin evoluții succesive: 1. Lumea creației (Beriah), numită și lumea sferelor; 2. Lumea formării (Yetsirah), numită și lumea îngerilor sau spiritelor care animă sferele; 3. Lumea încheierii (Asiah), numită și lumea materială, universul vizibil, zgura celorlalte lumi"[20].

---

[15] Într-o altă interpretare a prenumelui lui Partenie realizată prin permutarea sunetelor, el „este cel care «urcă» (anagramat, Ciru sugerează ideea de ascensiune – URCI) la «stână» înaintea lui, atât la propriu, cât și la figurat. Ciru îl întâlnește pe Anisie înaintea lui Ștefan și convertește realitatea în artă. Nuvela pe care o scrie și care va conține ad litteram portretul pe care Ștefan i-l face lui Anisie are titlul simbolic: **E departe stâna?**. Interogația nu constituie întrebarea justă atâta timp cât nu este intuită forța ei mistică" (Mihaela Chiribău-Albu, *Mircea Eliade. Itinerarii labirintic*e, prefață de Vasile Spiridon, București, Editura Eikon, 2016, p. 413). Din punctul nostru de vedere, interpretarea anagramată a prenumelui scriitorului întărește convingerea noastră că dublul lui Ștefan este menit unei false glorii terestre, aduse de intuirea filoanelor de inspirație autentică, care însă își pierd autenticitatea dacă sunt trecute prin filtrul rațiunii.

[16] *** *Zoharul. Cartea splendorii*, traducere și îngrijire ediție: Ilie Iliescu, București, Editura Herald, 2001, pp. 15-16.

[17] *Ibidem*, p. 14.

[18] Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, I, Prefață de Dumitru Micu, Cuvânt înainte, tabel cronologic și ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Minerva, 1991, p. 32.

[19] I*bidem*

[20] *** *Zoharul. Cartea splendorii*, p. 17.

În planul lumii superioare, cea a inteligenței, Ștefan e „coroana" – imaginația creatoare, în cea intermediară a sentimentelor, el e Frumusețea, a căror reflecție în planul lumii inferioare e „viziru" – cel confundat cu Regele. Interpretând prin aceeași grilă esoterică numele și rolul dublului lui Ștefan, Ciru Partenie, putem spune că el este Domnul, regele care domină doar aparent „scena" lumii profane, scriitor care ratează dimensiunea „mistagogică" a profesiei sale și îndrăgostit nefericit condamnat să trăiască o mare iubire neîmplinită ce îi va mistui sufletul, afectându-i dorința de a trăi. Numele Partenie ar putea sugera scindarea ființei în plan ontologic între sacru și profan, între ceea ce este sus și ceea ce este jos, între minte și suflet, prin sugestia francofonă – „partie niée", sintagmă tradusă în limba română prin „parte negată".

Scriitorul are intuiția marilor subiecte literare, dar inteligența care neagă sensibilitatea este sortită ratării – după *pattern*-ul deja cunoscut al profesorului Gavrilescu, eroul nuvelei *La țigănci*, a cărui neîmplinire erotică atrage magnetic parcă ratarea vocației. Gavrilescu se teme de iubirea lui Hildegard și de intensitatea sentimentelor sale, în timp ce Partenie, care inițial nu crede în iubire, nu mai poate iubi după ce Ioana l-a părăsit. Iată cuvintele celui care respinge în mod imprudent mistica iubirii: „Evident că te iubesc și eu, îi spuse Ciru. Dar ce poate însemna o iubire? Cât poate ea dura? Nimic nu durează în lumea asta: totul trece, totul se preface, totul moare ca să se nască din nou, altfel, în altă parte cu alți oameni..."[21]. El ilustrează un fals mit al sacrificiului în numele creației, căci, în timp ce personajul mitic zidește împlinirea sa ca om pentru a construi ceva durabil și unic pentru o întreagă colectivitate, Ciru Partenie îngroapă tot sufletul său odată cu o mare iubire în cenușa de după focul pustiitor al dezamăgirii, care nu a sublimat, ci a distrus toată sensibilitatea sa creatoare. În balada populară *Meșterul Manole*, creatorul de excepție știe că oricând geniul său e capabil să clădească o nouă capodoperă, deși vanitatea îl împiedică să vadă rolul sacrificiului inocenței în ecuația celebrității. Manole zidește, clădește la temelia eternității și a unicității iubirea sa, în timp ce Partenie o îngroapă în cenușa regretelor și a deziluziei: „Tu mi-ai distrus viața. Poate că nu ți-ai dat niciodată seama, dar mi-ai distrus-o. Dacă nu te-aș fi întâlnit pe tine, probabil că aș fi întâlnit o alta ca tine și aș fi iubit-o așa cum te-am iubit pe tine și aș fi cunoscut, ca toți ceilalți, odihna și uitarea. Dar te-am întâlnit pe tine și de atunci am rămas așa cum eram când te-am întâlnit. (...) Tu ai fost nenorocul meu. Poate n-ai nicio vină, dar te-am urât. Ai ars tot în mine. Ai ars până și dragostea mea de-acum cinci ani. (...) Nu te mai iubesc. Știam de mult că nu te mai iubesc, dar, uneori, mai speram încă"[22]. Ratând împlinirea erotică, Partenie reiterează imaginea miticului Don Juan, cuceritorul nefericit aflat în căutarea zadarnică a idealului feminin în fiecare femeie sedusă.

În Antichitate, „vates" desemna deopotrivă *poet* și *profet*, doi indivizi aleși și atinși de divin; neascultarea sau ignorarea „vocii" interioare transcendente avea consecințe grave pentru cel Ales. Atât Ștefan Viziru, cât și Ciru Partenie sunt *vates*, primul în calitate de neofit aflat în căutarea unei alte lumi în care timpul să fie abolit, celălalt în calitate de creator al acesteia, chiar dacă ficțională: „«L-a întâlnit și el pe Anisie, spuse Ștefan. L-a întâlnit și el. L-a întâlnit înaintea mea. Acesta e destinul lui, de-altfel, adăugă silindu-se să zâmbească. El, prototipul, el creează modelul, eu nu fac altceva decât să-i calc pe urme, să-l imit, să mă modelez după el»"[23]. În timp ce Ștefan Viziru alege calea dureroasă a inițierii, a căutării sacrului și a unirii cu acesta, Ciru Partenie eșuează în nefericire și ariditate sufletească, un „strigoi" în lumea celor vii - cum îl numește de-altfel Irina pe Ștefan când îl îndeamnă să trăiască și să nu se mai învinovățească

[21] MirceaEliade, *Noaptea de Sânziene*, I, ediția citată, p. 50.
[22] *Ibidem*, p. 220.
[23] *Ibidem*, pp. 109-110.

pentru moartea Ioanei și a lui Răzvan. Ileana crede că „adevărata imaginație creatoare" o are Ștefan, iar Partenie e doar „un observator de oameni"[24].

Dacă ținem cont de faptul că religia creștină este mai tânără decât cea iudaică, cele două personaje masculine-simbol ar evidenția aceeași realitate sacră, dar surprinsă prin mijloace lingvistice și simboluri religioase diferite. De o parte, imaginea zeului creator de lumi și implicit de mituri – Ștefan, printr-o sensibilitate și o înclinație interioară spre sacru, ce-l recomandă a fi Alesul, Ciru, prin inteligența creatoare profană, care-l face un scriitor celebru al Timpului profan. Amândoi sunt creatori de lumi imaginare, de mituri individuale și colective, primul prin accesul la sacru, celălalt printr-un parcurs în profan, dar fără a vedea „semnele" sacrului camuflate acolo. Cel dintâi ilustrează trezirea omului mitic din ființa profană, celălalt opacitatea intențională a sacrului care nu vrea să se reveleze. În planul superior al sacrului, primul e Coroana (Kether), iar celălalt e Regele (Tiphereth – Frumusețea), deși cele două atribute se pot identifica deopotrivă și în interiorul personalității lui Ștefan Viziru. Eliade mărturisește că interesul pentru Cabbala Evului Mediu nu are un caracter științific special, ci a rezultat din perspectiva studiului comparatist al acestuia cu elemente folclorice ale „creștinismului cosmic" identificat în ansamblul credințelor arhaice ale popoarelor din sud-estul Europei și din bazinul mediteraneean[25], mai exact „presupusa ei conformitate cu religia cosmică omniprezentă, pe care el susținea că o descoperise"[26]. Eliade atribuie demersului cabalistic o recuperare a unei „«sacralități cosmice», ce părea să fi fost iremediabil pierdută în urma reformei rabinice"[27]. De aceea, personajele-simbol ale romanului, ale căror nume sugerează realități ale misticismului ebraic sunt reprezentative acestui sistem religios eliadesc – *religia cosmică omniprezentă*, care promovează credința într-o cosmicitate omniprezentă în istorie în ipostaza hierofaniilor camuflate în profan. Numele[28] parcurge același traseu al golirii de sens și de sacralitate al cuvintelor în general, dar numele continuă să găsească ecou în omul mitic care se camuflează sub aparența socială a omului modern.

Semnificative pentru ilustrarea raportului dintre sacru și profan în ceea ce privește opoziția destin-ales/ istorie-alegere, sunt episoadele despre Anisie și cel despre ciobanul întrebat despre distanța până la stână. Atât Ștefan, cât și Partenie au avut acces la aceeași întâmplare și aceiași indivizi, dar celui dintâi i se revelează sacrul deoarece el caută sensurile ascunse, misterioase, „taina" din miezul întâmplărilor, în timp ce scriitorul are intuiția unui subiect literar de succes, îmbracă narațiunea în formule artistice potrivite, dar nu reușește să electrizeze, căci sensul abscons lipsește. Doar când va scrie sincer, despre propriile temeri, odată cu „semnele" prevestitoare ale morții sale surprinse în romanul *Plimbare în întuneric* sau în drama neterminată *Priveghiul*, abia atunci scriitorul atinge genialitatea.

Bibliografie

[24] *Ibidem*, p. 45.
[25] Apud Moshe Idel, *Mircea Eliade. De la magie la mit*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Polirom, 2014, p. 181.
[26] *Ibidem*.
[27] Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, p. 9.
[28] Despre semnificația numelui în proza fantastică a lui Mircea Eliade – cu excepția romanului *Noaptea de Sânziene* - tratează studiul deopotrivă lingvistic și interpretativ Monica Borș, *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*, Prefață de Radu Vancu, Iași, Editura Institutului European, 2015.

*** *Arhitectură și geografie sacră. Mircea Eliade și redescoperirea sacrului*, filme realizate de Paul Barbălungă, traducerea și adaptarea textelor Mihaela Cristea și glosar de Marcel Tolcea, București, Polirom, 2000.

Borș, Monica, *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*, Prefață de Radu Vancu, Iași, Editura Institutului European, 2015.

Chiribău-Albu, Mihaela, *Mircea Eliade. Itinerarii labirintic*e, prefață de Vasile Spiridon, București, Editura Eikon, 2016.

Culianu, Ioan Petru, *Studii românești, I, Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, ediția a II-a, traducere de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Polirom, 2006.

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, vol. II, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1992.

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Mahomed la epoca Reformelor*, vol. III, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1992.

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994.

Eliade, Mircea, *Prezentarea unui roman indirect*, la *Șantier. Roman indirect*, ediția a doua, Cuvânt înainte și îngrijirea ediției: Mircea Handoca, București, Editura Rum-Irina, 1991.

Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, I, Prefață de Dumitru Micu, Cuvânt înainte, tabel cronologic și ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Minerva, 1991.

Fînaru, Sabina, *Eliade prin Eliade*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 2003.

Idel, Moshe, *Mircea Eliade. De la magie la mit*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Polirom, 2014.

Jung, C. G., *Simboluri onirice ale procesului de individuație (Psihologie și Alchimie – volumul I)*, traducere de Carmen Oniți, București, Editura Teora, 1996.

Puech, Charles, *Despre gnoză și gnosticism,* traducere din limba franceză de Cornelia Dumitru, București, Editura Herald, 2007.

Silion, Bogdan, *Mircea Eliade și misterul totalității*, București, Editura Eikon, 2016.

*** *Zoharul. Cartea splendorii*, traducere și îngrijire ediție: Ilie Iliescu, București, Editura Herald, 2001.

THE ROLE OF ROMANIAN STUDENTS' ATTITUDES TOWARDS THE INTERNET IN THE AGE OF GLOBALIZATION

Silvia Maria Chireac and Alina Țiței
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The Internet is not only seen as a powerful driver of change, but also as a valuable tool and significant educational component in students' life. Technology development and Internet considerably affect students' motivation, performance and interests, making it possible for learners to collaborate, learn and share ideas among each other. Attitudes towards the Internet within the context of Romanian secondary education are an important factor in the age of globalization. This paper aims to explore teenage students' attitudes towards the use of the Internet, thus helping us to identify benefits, as well as potential negative effects of social media. According to our findings, no relevant differences have been noticed between male and female students as regards the negative attitudes towards the Internet. Furthermore, results have also indicated advantages in the use of generic social network sites such as Facebook, besides other networking services.

Keywords: social media, Romanian students, effects of social media, attitudes, education

§.1. Introduction

The integration of technology into education is an issue of great importance for educational innovations and learning purposes. It is well known that Internet-based learning can promote students' knowledge construction and meaningful learning, as well as enhance learner's motivation towards research, writing, editing and presentation of work. Digital media have been shown to increase satisfaction, involvement and engagement in collaborative problem-solving (Oncu and Cakir, 2011; Badge et al., 2012). Learners perceive the Internet differently when they use it, and their perceptions generate different attitudes along with a disposition to extend knowledge seeking. A focus on these attitudes reveals that learners see the Internet as a communication tool and a source of information. Social networked learning includes weblogs, social bookmarking, social networking sites (e.g. Facebook, Twitter, MySpace), podcasts, e-portfolios, del.icio.us, YouTube, Skype, online office and tagging, and allows users to post, publish and write articles or comments on sites such as Facebook and Google (Christoffersen et al., 2012).

Statistics from Internet World Stats report that in Romania there were 11,178,477 Internet users on December 31, 2014 and 8,100,000 Facebook subscribers on November 15, 2015. As we can notice, Facebook is a social networking website that has been undergoing an explosive growth in the last few years. Today, students need to be effective communicators, critical thinkers, and problem solvers in the age of social networking – a way to connect people and make technology more efficient for everyone (Beverly Crane, 2012).

Social media available on smart phones and tablet devices are nowadays changing people's lives across the world. In Romania, the adoption and use of this tool within the educational environment is still in a nascent stage. While students use social networking for

virtual socializing, allowing them to connect with other students or people around the world, in Romanian education it is not very frequently used inside the classrooms for carrying out learning activities. By participating in social networked learning, learners are actively engaged in the learning process and flexible environments for communication, global information sharing, personalized learning and independent learning with respect to place and time.

Understanding the attitudes of learners in the context of secondary education is important in order to exploit not only the benefits, but also the negative effects of social networking for the school life and for the learner's education. The use of social media and, particularly, Facebook in education has been extensively studied. However, there is still little data available regarding the attitudes towards the Internet within the context of Romanian secondary education. Learning with social networking facility in the secondary education sector would bring new opportunities for students, namely: acquisition of new acquaintances, awareness of an environment-friendly means of communication, enhanced communication skills, and the opportunity for collaboration and inter-crossing relationships. Nevertheless, social media can also create risks related to social and cognitive development. This research presents teenage students' perception of both positive and negative effects of social media in Romania. In addition, based on the findings of the study, we believe that schools, universities and other institutions could take advantage of social media in secondary education.

§.2. Method and Data Sample

The participants of this study were a group of 125 teenage students from three public schools in secondary education situated in the northeastern region of the country ("Dimitrie Cantemir" from Iaşi, 15 students, "Emil Racoviţă" from Vaslui, 93 students, and "Marcel Guguianu" from Zorleni, Bârlad, 17 students). The research – which supposed the application of a linguistic instrument in the 2015-2016 academic year –, is based on the results we have obtained from the essays that students had to elaborate in Romanian, as a mother tongue, during 30 minutes. We have considered the topic of the role of social media interesting because students use this tool every day and because we have noticed that it is becoming a rising trend. We have also perceived that many students post frequently and tell everything they are doing via status updates. They connect to an open worldwide community (Griffith and Tengnah, 2011) and share information freely writing on "walls" or via personal messages.

§.3. Research Question

In our paper, we pose the following research questions:

- What are the positive and negative impacts of social-networking in the Romanian secondary education in particular?
- How social-networking is affecting teenage students in Romania and what lies ahead for it in this country?
- What are Romanian students' attitudes towards the use of social networking in secondary education?

We have created a questionnaire and tried to gain information about the respondents' age, sex, grade, occupation of their parents, languages studied in secondary education, etc. The age of the participants ranged from 14 to 18 years and they were all studying Spanish as a third language.

§.4. Results

Generally, students tend to view the Internet in a positive light, as a functional instrument that facilitates information acquisition, communication and trade. The positive factors emerging from the students' perceptions of the Internet are given in Table 1.

Table 1. *Positive factors/advantages of social networking*

Factor 1. Communicate and collect information
Factor 2. Maintain current relationships and establish new networks
Factor 3. Learn new information and knowledge
Factor 4. Complete the studies more quickly and do the homework
Factor 5. Connect with the peers and relatives from others countries
Factor 6. Help students with disabilities

From the above data evaluation, we can conclude that students mainly use social networking to communicate and collect information, with 80% mentioning benefits to their studies. This aspect may be hypothetically explained by the fact that students realize that social networking sites are reliable sources of information and, consequently, they use these sites so as to obtain current information which assists them in completing their tasks and study activities more quickly. Our findings are in line with the studies related to worldwide practices of social networking carried out by Alkindi and Alhashmi (2012).

We have also noticed that Romanian teenage students mostly use Internet for fun and entertainment and that are not fully informed about the maximum potential of the social networking, such as how the positive use of these sites can enhance their study and relationship with their peers. Students agree that the best part about technology is the fun they can have with it. Smart phones and tablets give them the chance to connect with friends and family in many ways. In relation with Facebook, all students know that they can create their own timeline and profile page and that friends and family can comment on their thoughts and pictures. Romanian students find Facebook useful for giving them the opportunity to share their thoughts, photos, or videos with others, a beneficial "way to voluntarily engage with other people and construct identities" (Albrechtslund, 2008).

Another interesting aspect we should note is that students think that social media is a great tool they need for school, to do homework, to study, research topics for a science project, or memorize basic facts. It allows them to keep in touch with people who live far away, watch movies from anywhere, or read their favorite books.

On the other hand, the analysis of social networking negative effects (Table 2) indicates that the highest area of concern is related to mental illnesses and addiction, because excessive use of social media has serious detrimental consequences and may over time contribute to poor mental health. For some students, social media can be absolutely lethal, primarily for teenagers with depression and other psychological problems who are more likely to overuse the Internet.

Table 2. *Negative factors/disadvantages of social networking*

Factor 1. Mental illnesses
Factor 1. Addiction
Factor 3. Illiteracy
Factor 4. Aggression and violence

Factor 5. Incommunication
Factor 6. Cyberbullying
Factor 7. Isolation
Factor 8. Security risks

As to the third factor, *illiteracy*, Romanian students admit that when they get bored, they want to see with whom they can communicate via text. Therefore, with the rise of texting comes the lack of communication skills, the lack of ability to read verbal cues, and impatience. They noticed that they do not want to read books and that they are unable to write sentences correctly, which could virtually place them in the position of becoming persons without future or family. It is much easier for them to browse social networking sites, blogs, websites and magazines than to read books.

Regarding the fourth factor – *aggression* and *violence* –, we can link it with the sixth one – *cyberbullying* –, when bullying occurs over the Internet or through text messages, phone calls, and emails. Romanian students noticed that it is easier to cause emotional damages through text messages than face-to-face. If the cruel behavior is not stopped and one student continues to hurt others intentionally, teachers and parents must solve the problem and put an end to the bullying before it goes too far. As we could see, students' opinions about the negative relationship between *aggression, violence, cyberbullying* and social media were strongly manifested.

Moreover, students also described the negative effects of social networking in terms of *incommunication* and *isolation*, viewed as a lack of contact between them and other people. Students complained about not having their parents' full attention. They detect a disconnection with their parents (Jenkins et al., 2006) and, therefore, they feel alone together.

Concern was also expressed about the *security risks*. Our participants understand the nature of the data they are sharing and generally they think that social media affect their privacy and security. While social networking presents benefits, it also introduces risks with respect to our privacy and security (Köse, 2016).

The results of this study indicate that Romanian teenage students are open to express their opinions about the benefits and the negative effects of social media, as well as to demonstrate positive and negative attitudes when using the Internet. In line with the findings of Tsai (2004), our results suggest that students' perceptions of social media may shape their attitudes and behaviors. A further examination was performed on the gender differences of students in relation to Internet attitudes, but we did not find any differences between male and female students. According to the findings obtained in this research, we have shown that the related research questions indicated above have been answered properly with the performed work.

§.5. Conclusion

The results have demonstrated that teenage students are aware of the fact that the use of social media is associated with positive and negative attitudes as well, and also revealed their clear understanding of the advantages and disadvantages of using social networks.

Yet, this research, meant to gauge the effects of social media, has the main limitation of an evaluation process including only a student-based target group; hence, it reflects only their opinions on the matter. If our purpose would be that of finding out what the effects of social media are on people in general, then a similar research project but employing users from different spheres of activity should be carried out.

Still, the present paper is a valuable reference in order to have an idea about Romanian teenage students' perspectives on social media – the most powerful communication and interaction tool of today's modern world.

BIBLIOGRAPHY:

ALBRECHTSLUND, A., "Online social networking as participatory surveillance", in *First Monday*, 13 (3), 2008.

ALKINDI, SSA. and ALHASHMI, SM., "Use of Social Networking Sites among Shinas College of Technology Students in Oman", in *Journal of Information & Knowledge Management*, Vol. 11, Issue 01, 2012.

BADGE, J.L., SAUNDERS, N.F.W. and CANN, A.J., "Beyond Marks: new tools to visualise student engagement via social networks", in *Research in Learning Technology*, 2012, 20: 16283, http://dx.doi.org/10.3402/rlt.v20i0.16283.

CHRISTOFFERSEN, MB., BOUKAOUIT, D., WEEKE HERVIT, BH. et al., *Social media ethics*, 2012.

CRANE BEVERLY, C., *Using Web 2.0 and Social Networking Tools in the K-12 Classroom*, Chicago, IL: Neal-Schuman, 2012.

GRIFFITH, R. and TENGNAH, C., "District nurses' use of social networking sites: caution required", in *Br J Community Nurs*, 16(9), 455-7, 2011, DOI: 10.12968/bjcn.2011.16.9.455.

JENKINS, H., CLINTON, K., PURUSHOTMA, R. et al., *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*, Chicago, IL: MIT Press, 2006.

KÖISE, U., "Effects on Social Media on students: An evaluation approach in Turkey", in T. ISSA et al. (eds.) *Social Networking and Education*, pp. 189-212, 2016.

ONCU, S. and CAKIR, H., "Research in Online Environments: priorities and methodologies", in *Computers and Education*, 57(1), pp. 1098-1108, 2011.

TSAI, C.-C., "Beyond cognitive and metacognitive tools: the use of the Internet as an 'epistemological' tool for instruction", in *British Journal of Educational Technology*, 35, pp. 525-536, 2004.

***This work was possible with the financial support of the UEFISCDI (Executive Unit for Financing Higher Education, Research, Development and Innovation) under the project number PN-II-RU-TE-2014-4-2335 with the title** L3 language proficiency and multilingual identity – variables of linguistic integration of Romanian students in immigrant contexts.*

THE „NOII" LITERARY GROUP – SHORT BIOGRAPHY

Larisa Stîlpeanu
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper aims at clarifying certain aspects regarding the formation of the Romanian literary group "Noii". This group activated around 1970's and is known as advancing experimental ideas in what concerns the literature, as they manage to establish their own system of rules in writing a literary text. Although their novelty had a high level, they did not continue to write using the same rules after the end of the communist period. Their experiment was only a definite period of time in their work and not a continuous one. This specific period is the main focus of this paper, its commencement and its finality.

Keywords: experiment, Junimea, Noii, communism, Tel Quel.

Gruparea *Noii* a apărut într-o perioadă de expansiune şi deschidere culturală a României, atât cât era posibil la vremea respectivă. Modificările câmpului intelectual în anii '70 au fost majore în ceea ce priveşte literatura şi cultură română. Deschiderea şi interesul membrilor grupării pentru o „altfel" de scriitură este însă şi mai importantă. *Noii* nu au fost o simplă grupare literară. Este greu de altfel să încadrăm această grupare în limitele unei mişcări sau ale unui curent. Ei fac parte din categoria „nici, nici", nici moderni, nici postmoderni, lucru care mă determină să tratez eforturile lor de schimbare şi diferenţiere din două puncte de vedere: mai atâi din unghiul social al schimbării şi ale refuzului structurilor închistate şi apoi din unghiul strict literar, de tranziţie de la modernism la postmodernism. Este o grupare ce stă sub semnul incertitudinii şi al fragilităţii. Erau prieteni buni, cu interese comune din punct de vedere teoretic, însă la nivelul practicii, al scriiturii, fiecare şi-a urmat propriul drum, propriile afinităţi. Această grupare poate fi încadrată cel mai bine în ceea ce Pierre Bourdieu numeşte „cultură intelectuală de mijloc", caracterizată printr-o relaţie ambiguă între cultura de tip legitim şi formarea unei zone a incertitudinii, a poziţiilor fragile şi instabile[1]. Literatura unora dintre ei va fi una de tip marginal, însă va avea toate şansele consacrării, pe când a altora va fi apreciată încă de la primele texte apărute sub numele lor. La început gruparea a reprezentat un instrument de luptă împotriva literaturii ca instituţie şi împotriva literaturii de tip oficial. Practicile lor au fost asemănate, mai ales în primii ani, cu metodele avangardiste, această poziţie fiind motivată prin formulele lor novatoare, dar şi prin spiritul tot mereu în căutare de forme cât mai diferite faţă de literatura consacrată până la acel moment. S-a vorbit mai întâi despre ei ca fiind „gruparea Iova", după care prin prisma proiectelor discutate de aceştia în cadrul şedinţelor Junimea, dar şi prin prisma declaraţiilor oferite de sursele şi informatorii organelor de Securitate, s-a ajuns la „Gruparea *Noii*". În ceea ce priveşte referirile la această grupare voi reda una singură deoarece majoritatea declaraţiilor sunt extrem de asemănătoare, părând a fi mai degrabă acelaşi conţinut informativ parafrazat în diverse moduri. Denumirea grupării cred că a plecat în primul rând de la titlul revistei creată de către membrii grupării în anii de studenţie. Trebuie subliniat un lucru foarte

[1] Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, traducere de Richard Nice, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1984.

important, anume faptul că în foarte puţine studii de specialitate, critică sau istorie literară se face referire la aceşti scriitori ca făcând parte dintr-un grup; ei sunt trataţi întotdeauna individual fără a se identifica similitudini majore în ceea ce priveşte scrisul lor. Primele menţionări referitoare la aceştia ca făcând parte dintr-o grupare literară apar în *Dicţionarul scriitorilor români* apărut sub coordonarea lui Mircea Zaciu, Marian Papahagi şi Aurel Sasu, dar şi în *Dicţionarul biografic al literaturii române*, apărut în anul 2006 sub coordonarea lui Aurel Sasu.

Foarte mult timp activitatea cenaclului „Junimea" a fost pusă în legătură cu personalitatea profesorului Ovid. S. Crohmălniceanu. Nu este un lucru greşit, însă trebuie clarificat faptul că nu domnia sa este cel care a pus bazele acestui cenaclu, ci mai degrabă cel care l-a consolidat. Cenaclul „Junimea" şi-a început activitatea în perioada anilor '60 sub conducerea lui George Ivaşcu, printre participanţi numărându-se şi poeţi precum Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe sau Ioan Alexandru. Activitatea cenaclului se desfăşura la Clubul Universităţii, vizavi de Cişmigiu, unde fusese altădată Institutul Maxim Gorki, ne explică Ovid. S. Crohmălniceanu în *Amintirile* sale[2], după care s-a mutat în podul Facultăţii de Litere, la cererea decanului D. Păcurariu, probabil pentru o mai uşoară controlare a activităţii ce se desfăşura. O perioadă, spre sfârşitul anilor '60, după ce cei mai sus amintiţi nu au mai frecventat cenaclul, acesta a ajuns să nu mai fucnţioneze, până când în toamna lui '70 a preluat coordonarea acestuia Gheorghe Iova. Iova a coordonat activitatea cenaclului timp de aproximativ un an fără nicio asistenţă până când, în toamna lui '71 „s-au trezit cu trei acolo. Crohmălniceanu, Manolescu şi Rotaru [...] s-a trimis un detaşament de elită, patria şi-a arătat zvâc-ul"[3]. Atât Iova, cât şi Crohmălniceanu pomenesc despre rolul Securităţii în venirea celor trei la coordonarea cenaclului, scopul fiind controlarea activităţii cenaclului întrucât părea a fi în dezacord cu regulile partidului. Crohmălniceanu îşi aminteşte foarte bine ce fel de atmosferă a găsit la cenaclu şi semnalează în *Amintirile* sale faptul că Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Gheorghe Crăciun şi Ioan Flora dominau şedinţele „şi cam băgau spaima în cine nimerea la cenaclu, cu cunoştinţele lor teoretice scoase mai ales din ultimele demersuri ale structuralismului"[4]. Activitatea lui Crohmălniceanu la cenaclu a rămas cumva sub semnul întrebării. Rolul acestuia a fost mai degrabă de supraveghere în primul an petrecut la cenaclu, an în care Iova încă mai participa (sau conducea) la cenaclu. După acest an, coordonarea cenaclului se pare că i-a revenit în mod total lui Crohmălniceanu. Despre acel an, între toamna lui '71 şi vara lui '72 lucrurile se arată a fi cam în ceaţă în ceea ce priveşte conducerea cenaclului, împărţirea conducerii între Iova şi Crohmălniceanu. Pe de o parte, Iova susţine că profesorul Crohmălniceanu avea doar un rol de „urmăritor din umbră", că şedinţele erau încheiate tot de el şi nu de către Crohmălniceanu, nu recunoaşte niciun fel de ajutor din partea lui, dimpotrivă îl acuză de sabotare a activităţii *Noilor*[5]. Pe de altă parte, Crohmălniceanu povesteşte în *Amintirile* sale că le oferea studenţilor libertatea de a lectura ceea ce îşi doreau, oferindu-le o oarecare libertate pentru siguranţa obţinerii unor rezultate mulţumitoare din punct de vedere creativ, pentru a păstra o atmosferă stimulantă. Îşi asumă şi el, ca şi Gheorghe Iova, conducerea discuţiilor, încheierea şedinţelor şi formularea concluziilor: „I-am lăsat pe studenţi să organizeze întâlnirile, să stabilească cine şi ce citeşte, renunţând la vreo cenzură. Mi-era destulă frică, recunosc, dar altfel nu mergea. Eu mă mulţumeam doar să fiu indulgent, suflând în orice flăcăruie de talent, cu grijă ca să nu se stingă, ci să crească. Dar să şi creez un climat destul de

[2] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, Bucureşti, Editura Nemira, 1994, p. 143.
[3] Gheorghe Iova, interviu realizat de Larisa Stîlpeanu, 13 mai 2016.
[4] Ovid. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 143.
[5] Gheorghe Iova, interviu realizat de Larisa Stîlpeanu, 13 mai 2016.

exigent încât să descurajeze impostura."[6] Crohmălniceanu îşi recunoaşte astfel rolul de coordonator şi nu de conducător, având în vedere faptul că periodic se schimba conducerea cenaclului în funcţie de generaţia de studenţi. Astfel, după grupul Iova, Crăciun, Nedelciu, Ene, au urmat la conducerea cenaclului Cornelia Maria Savu, Andrei Roman, Nicolae Iliescu şi alţii.

Spuneam mai devreme că Gheorghe Iova i-a influenţat semnificativ pe colegii săi atât în ceea ce priveşte orientarea lecturilor, cât şi în ceea ce priveşte tehnicile textuale abordate. Personalitatea marcantă şi atitudinea tranşantă a acestuia s-au făcut simţite încă din anii facultăţii. Constantin Stan povesteşte (într-un număr omagial pentru Gheorghe Crăciun al revistei „Vatra") care era atitudinea extremiştilor Iova, Crăciun, Nedelciu, Ene. În cadrul cenaclurilor literare, aceştia manifestau o atitudine descurajantă pentru cei care citeau în cadrul la *Junimea*. Discuţiile nu mai aveau o notă paşnică, ci semănau cu nişte execuţii literare îndreptate nu împotriva autorului, ci împotriva textului în sine, text care făcea parte din literatura oficială, care părea a sluji indicaţiile de partid şi proletcultismul. Cei patru erau necruţători cu o astfel de literatură care, de altfel, era foarte încurajată şi lăudată prin revistele literare. Noul val propunea deliteraturizarea literaturii până ce devine un act lingvistic, abolirea genurilor şi speciilor literare, cu scopul de a avea un singur gen, anume textul.[7] Tot C-tin Stan ne povesteşte şi atmosfera ce se crease în cadrul cenaclului datorită celor patru. Paragraful mi se pare extrem de sugestiv, încât aleg să îl redau aşa cum este: „Cine venea pentru întâia oară la *Junimea*, înainte chiar de a fi auzit ceva, îşi fixa atenţia pe grupul celor patru care păreau să domine fie şi prin felul în care se aşezau: de-a dreapta lui Crohmălniceanu – Iova, fumând întruna, fără să scape din ochi foile de pe care «victima» citise, mai totdeauna foarte aproape de el Crăciun – abstras, serios, adus de spate şi cu o voce parcă sugrumată la început, apoi din ce în ce mai fluentă şi mai fermă, Gicu Ene risipit prin spatele lor, Orlando (Nedelciu) într-o poziţie din care să cuprindă întreaga sală a clubului *Universitas* de pe Schitu Măgureanu, afişând bunătate, bonomie şi o stare perpetuă de optimism. Mai apoi, grupul avea să fie completat de statura impozantă a lui Ionică Flora (mereu înconvoiat parcă spre a nu-i privi pe toţi de la înălţime), Emil Paraschivoiu cu pletele lungi şi nasul acvilin, Meşterul (Ioan Lăcustă) ce era imposibil să nu te frapeze prin asemănarea uimitoare cu Labiş."[8]

Printre activităţile grupării în cadrul şedinţelor cenaclului s-a aflat şi revista de perete „Noii". Personalitatea dominatoare a lui Gheorghe Iova iese la suprafaţă şi în acest caz, vorbind despre aceste proiecte ca fiind ale lui personale: „Din proiectele mele l-au făcut pe cel mai prost, o gazetă de perete care nu trebuia să fie de perete. După plecarea mea i-au dat tocmai titlul care nu îmi plăcea, «Noii»."[9] După mărturisirile lui Iova, revista a apărut după ce acesta absolvise facultatea şi se dezice de conţinutul acesteia considerând că este un proiect mediocru şi controlat de către autorităţi, un „obiect" care trebuie demascat de falsa sa importanţă. Mai mult decât atât, îl acuză pe Crohmălniceanu de sabotarea acestui proiect, spunând că acesta a fost de fapt rolul său când a venit la conducerea cenaclului: „«Noii», deşi apare în cartea mea, era un titlu faţă de care m-am împotrivit, dar ei tot l-au folosit. [...] Obiectul respectiv eu l-aş descrie aşa, un avorton din proiectele mele sabotate, pentru că afişajul ăla de pe pereţi (au fost câteva în hol, dar s-au dus pe culoar) era o gazetă comunistă, n-avea nicio legătură cu ceva nou. De-aia am zis mereu, să prezentăm obiectul! Nu a participat obiectul ăla la nicio schimbare la nicio înnoire. Şi a durat maximum un an universitar. Ultimul număr l-am văzut în februarie '73..."[10] Gheorghe Iova ţine

[6] Ovid. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 144.
[7] Constantin Stan, „Junimea – Anii de ucenicie", în Vatra, nr. 9-10, 2007, p. 52.
[8] *Ibidem*.
[9] Gheorghe Iova, interviu realizat de Larisa Stîlpeanu, 13 mai 2016.
[10] Gheorghe Iova, interviu realizat de Larisa Stîlpeanu, 13 mai 2016.

să sublinieze faptul că această revistă nu a avut nicio legătură cu proiectele sale şi că toate numerele au apărut fără ca Iova să îşi fi dat cu părerea despre conţinutul acestora.

Aflând că atât Crăciun, cât şi Ene scriau poezie, Iova s-a oferit „să facă critică despre scrisul lor", menţionând că nu a intenţionat să îi influenţeze niciodată, deşi afirmaţiile lui sunt într-o oarecare măsură contradictorii: „Mi-a vorbit şi despre prietenul lui, Ene. Erau în primele săptămâni ei, în anul I. Ene nu voia, l-am pândit pe scară şi am vorbit. Eu am făcut critică despre scrisul lor. Ei, dacă tot voiau să vină, păi să vină ca lumea. Aşa doar ca să mă cultive pe mine nu mi-am dorit niciodată. Am avut o repulsie. [...] Şi aşa i-am adus, i-am lăsat liberi întotdeauna. Le-am citit. [...] Eu am vrut o echipă de egali, ţelul meu era ce era la modă în lume, grupul de comando mai puţin cunoscut, grupurile rock. Trei-patru băieţi fără dirijor. [...] Eu nu am nicio legitimare, nu am dreptul să influenţez oamenii. Eu le-am acordat lor înţelegere, ei n-au vrut niciodată să îmi acorde mie înţelegere, indiferent de regim."[11] Ca mai apoi să spună scurt şi la obiect: „Eu trebuia să scot scrisul valabil al acestor băieţi, la Nedelciu mai puţin." Un alt lucru interesant mi se pare faptul că Iova neagă faptul că între el şi ceilalţi doi Gheorghe a existat vreo urmă de prietenie, susţinând că nu aveau prea mult contact, duceau vieţi diferite şi se întâlneau fiindcă urmăreau ceva. Se întâlneau şi discutau despre literatură, despre scrisul la maşină, despre ce se poate scrie numai de mână şi despre ce se poate scrie la maşină, iar în scurt timp discuţiile lor s-au transferat la cenaclul Junimea, unde s-au reunit toţi cei mai sus amintiţi.

Crăciun îşi aminteşte şi el de atitudinea lor ca grup sudat de acelaşi idei, idealuri literare: „Sigur că eram destul de răi toţi pe vremea aceea, strîmbam din nas la tot ceea ce se citea, ne citeam propriile producţii poetice în general şi ne miram de lipsa de percepţie a celorlalţi, inclusiv profesorul Crohmălniceanu nu a perceput foarte multă vreme programul nucleului restrîns al grupului Ene, Iova, Crăciun, deci noi eram acolo nişte autori interesanţi. Asta vroiam să spun, că e normal ca problematica unui nou limbaj, a unei noi sensibilităţi, a unui nou fel de a face poezie – o poezie care să se scrie imediat, la o comandă, o temă, un cuvînt, nu ştiu ce, şi care după ce a fost scrisă, recitată, să fie imediat distrusă."[12]

Despre această revistă povesteşte mai pe larg Gheorghe Crăciun lui Leo Butnaru şi mi se pare util să redau descrierea făcută de acesta revistei: „Noi îi spuneam revistă de perete-afiş. Era un carton lung de vreun metru jumătate-doi metri, lat de vreun metru, unde textele noastre, scrise de mână sau bătute la maşină pe hârtii de diferite calităţi şi culori, erau risipite printre desene şi fotografii. Era un spaţiu plastic, dar în acelaşi timp şi o suprafaţă mare care trebuia citită. În fine, revista noastră, care poate cândva va merita să se transforme într-un dosar... [...] „Noii" era o revistă destul de puştească. Noi nu aveam decât câte 20 de ani atunci. De avangardă, să-i spunem, şi experimentală. Pe vremea aceea conceptele nu însemnau pentru noi foarte mult. Dar din ea s-au văzut câteva idei pe care mai târziu generaţia '80 şi le-a adjudecat cu nonşalanţă, pentru că ele ţin de esenţa spiritului optzecist. În primul rând, era vorba acolo despre ideea că o nouă viziune asupra realului, deci o nouă ontologie are nevoie de un noi limbaj. Astfel, noi încă de la vârsta de 20 de ani eram împotriva temelor triumfaliste, împotriva metaforelor, împotriva podoabelor. Nu ne interesa generaţia '60, care era în mare vogă. Ba chiar făceam alergie la scrisul ei. Era o insolenţă normală, pe undeva. După aceea, ne interesa deja problematica limbajului şi cea a tranzitivizării limbajului. Şi Iova, şi Flora, şi eu eram poeţi pe vremea ceea. Nedelciu era singurul

[11] Gheorghe Iova, interviu realizat de Larisa Stîlpeanu, 13 mai 2016.

[12] „Competiţia continuă – un manifest post-factum al gîndirii teoretice a generaţiei '80", interviu cu Gheorghe Crăciun realizat de Mihail Vakuloski, apărut în *Portret de grup cu generaţia „optzeci"*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011. http://tiuk.reea.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3402, accesat la 15.07.2016, ora 11.43.

prozator dintre noi. În ce-l priveşte pe Mircea, e teribil faptul că el la 20 de ani scria texte dintre care a introdus şi în volumul său de debut „Aventuri într-o curte interioară". Era un prozator făcut. Pe noi ne interesa să ajungem la un limbaj care să aibă o expresivitate dincolo de mijloacele stilistice consacrate. O expresivitate a denotaţiei, aşa ceva căutam. Şi multă vreme am scris o poezie care era, de fapt, o poezie a poeziei. Atunci, îmi numisem un volum „Metapoeme". Apoi apărea şi componenta ludică, şi interesul mare pe care îl acordam propriei noastre biografii, dar şi faptului că cultura reprezintă o a doua natură."[13].

Date despre revista alcătuită de aceştia nu avem foarte multe, iar amintirile fiecăruia sunt contradictorii. Din amintirile lui Gheorghe Iova, revista a avut aproximativ 6 numere, primul număr apărând în toamna anului 1972, când Iova deja nu mai era student al facultăţii, iar ultimul număr ar fi apărut în februarie '73. Conţinutul revistei consta în scurte articole, cronici de carte, film sau muzică rock. Gheorghe Crăciun îşi aminteşte că primul număr ar fi apărut în 1971 şi descrie astfel felul în care îşi coordonau treburile „redacţionale": „Această revistă a pornit, ca idee, de la mine şi de la Ioan Flora, tocmai ne mutaserăm în gazdă amîndoi, locuiam undeva pe strada Neculce, aproape de strada 1 Mai, în spate aveam cimitirul, în faţă o circă de Poliţie, mi-aduc aminte de locul cu pricina, el stătea la etaj, eu stăteam jos şi aveam un loc unde să lucrăm, să facem revista. La nivelul bucătăriei redacţionale a acestei reviste foarte mult s-a implicat Ioan Lăcustă. Ei, revista se făcea foarte interesant. Normal, ceream materiale de la membrii grupului, dar şi de la unii colaboratori externi pe care îi selectam cu mare grijă şi după nişte baremuri extrem de exigente, deci, unde nu simţeam noi că ar fi vorba de o noutate evidentă, că nu există deschidere spre experiment, spre gîndirea liberă, spre lucrurile şocante, nu prea lăsam cale de colaborare. Materialele acestea se strîngeau, erau şi literatură ca atare – poezie, proză –, dar erau şi texte teoretice, erau şi manifeste, eu însumi am publicat vreo 2-3 astfel de texte în revistă, ţin minte că într–unul din primele numere am semnat şi un manifest comun care s–a făcut din sintetizarea a două-trei perspective – una era a lui Mircea Nedelciu, una era a lui Iova, alta era a mea, nu ne–am prea înţeles, cum se întîmplă şi atunci cînd se semnează comunicate ş.a.m.d., este o operă colectivă, dar există acest manifest. Nu îmi mai aduc aminte acuma care sînt ideile de acolo, cred că erau interesante."[14] Tot Crăciun povesteşte în acelaşi interviu că revista cuprindea şi o cronică de film pe care o ţinea Mircea Nedelciu şi pe care o considera a fi de mare calitate, mai ales că Nedelciu era cunoscut pentru interesele sale cinefile. Se mai găseau în revistă traduceri, existau şi numere tematice, spre exemplu un număr format din opinii sau traduceri în premieră, decupau articole din revistele vremii şi la lipeau pe cartonul suport. Hârtia o alegeau în diferite culori sau calităţi, Crăciun şi Flora căutând-o prin librăriile din jurul *Univers*-ului, căutau o hârtie ca de ambalaj, de culoare mai cenuşie, mai gri sau mai bej, încadrând totul într-un joc de culori. Includeau în revistă fotografii, desene aparţinându-i lui Ioan Flora, comentarii pe care le făceau la propriile lor texte: „Ei, în sfîrşit, era o revistă vie, era o revistă incitantă, era o revistă ambiţioasă şi orgolioasă cu, normal, o mulţime de tensiuni care apăreau în cadrul grupului, în general Gh. Iova era liderul informal al grupului, avea el faţă de noi nişte exigenţe care uneori ni se păreau peste măsură de personalizate."[15]

[13] Leo Butnaru, „Gheorghe Crăciun – 8 ani de la plecarea sa pe tărâmul luminoaselor umbre", http://leo-butnaru.blogspot.cz/2015/01/gheorghe-craciun-8-ani-de-la-plecarea.html, accesat la 10.03.15, ora 13.35.
[14] „Competiţia continuă – un manifest post-factum al gîndirii teoretice a generaţiei '80", interviu cu Gheorghe Crăciun realizat de Mihail Vakuloski.
[15] „Competiţia continuă – un manifest post-factum al gîndirii teoretice a generaţiei '80", interviu cu Gheorghe Crăciun realizat de Mihail Vakuloski.

Să fie să acceptăm ideea unui grup compact şi bine-definit, ar trebui să fixăm acest grup şi în nişte limite temporale, ori acest lucru este foarte greu de realizat. Momentul de început îl putem identifica odată cu şedinţele cenaclului Junimea, cum am susţinut mai sus. Destrămarea grupului este însă incertă. Odată cu încheierea studenţiei şi cu intrarea fiecăruia în câmpul muncii, fiecare în diferite oraşe, întâlnirile lor literare s-au rărit foarte mult. Însă acest lucru nu poate constitui cu exactitate momentul destrămării grupării. Iar corespondenţa lor stă drept dovadă. Dacă ar fi să urmăm firul propus de Gheorghe Iova, ar însemna să acceptăm faptul că ideea de grupare a durat atât timp cât a durat amintirea lui Iova[16]. Gheorghe Iova a avut o influenţă aproape sufocantă, îndrăznesc a spune, asupra colegilor săi, cu precădere asupra lui Crăciun şi a lui Ene. Personalitatea sa deborda autoritate şi impunea un respect ca de la maestru la discipol. De aceea, susţin această variantă, gruparea „Noii" s-a destrămat odată cu „înfrângerea" lui Iova. Însă nu cred că putem să îi acordă tot creditul lui Gheorghe Iova şi mi se pare esenţial felul în care Crăciun lămureşte lucrurile: „El chiar şi astăzi are obiceiul să vorbească despre această perioadă ca despre o perioadă în care el a creat totul şi practic tot ce a început atunci i se cuvine, adică el îşi revendică această paternitate a spiritului inovator de atunci. Lucrurile nu pot fi simplificate atît de tare, însă, firește, toţi o recunoaştem, Iova a fost unul dintre motoarele esenţiale ale schimbării din anii '70 şi un autor de–o extraordinară consecvenţă în tot ceea ce a făcut ulterior, un autor care, începînd din anii '70 cu o poezie pe care refuză s-o mai numească altfel decît text, a reuşit să dezvolte o întreagă teorie a textului şi să facă o literatură de tip textual de-a dreptul exemplară."[17]

Revoluţia însă a adus o libertate prea mare în rândul scriitorilor. Treptat, posibilitatea scriitorilor de a ocupa funcţii de conducere în rândul revistelor de specialitate şi de a scrie tot felul de articole, inclusiv politice, le-au ocupat timpul într-o măsură prea mare, astfel că atmosfera stimulantă a cenaclului s-a diminuat, iar inevitabilul s-a produs. „Se încheiase o epocă"[18].

Bibliography:

Literary Studies:

Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, traducere de Richard Nice, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1984.

Crohmălniceanu, Ovid. S., *Amintiri deghizate*, Bucureşti, Editura Nemira, 1994.

Literary websites:

Butnaru, Leo, „Gheorghe Crăciun – 8 ani de la plecarea sa pe tărâmul luminoaselor umbre", http://leo-butnaru.blogspot.cz/2015/01/gheorghe-craciun-8-ani-de-la-plecarea.html, accesat la 10.03.15, ora 13.35.

„Competiţia continuă – un manifest post-factum al gîndirii teoretice a generaţiei '80", interviu cu Gheorghe Crăciun realizat de Mihail Vakuloski, apărut în *Portret de grup cu generaţia „optzeci"*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011. *http://tiuk.reea.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3402*, accesat la 15.07.2016, ora 11.43.

[16] Gheorghe Iova, interviu realizat de Larisa Stîlpeanu, 13 mai 2016.

[17] „Competiţia continuă – un manifest post-factum al gîndirii teoretice a generaţiei '80", interviu cu Gheorghe Crăciun realizat de Mihail Vakuloski.

[18] Ovid. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 154.

Interviews:
Iova, Gheorghe, interviu realizat de Larisa Stîlpeanu, 13 mai 2016.
Literary Journals:
Stan, Constantin, „Junimea – Anii de ucenicie", în Vatra, nr. 9-10, 2007.

VACANT AND DUMPING GROUND: RECURRING TOPOI IN THE URBAN FICTION OF THE PERIPHERY

Alexandru Farcaș
Assist. Researcher, "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Bucharest

Abstract: This paper showcases the vacant ground and dumping ground's significance in the symbolic texture of the urban fiction. Ubiquitous topic of this type of prose, from the early 20th century till today, the vacant ground, a part of that "diffuse space", as periphery is named by Joachim Vossen, reveals itself as an antisocial institution, where social conventions and laws are abolished. On the other hand, dumping grounds, waste ground's close relatives, embody the principles of life and regeneration, in spite of their usual negative, depressing image, pictured in bleak colours in the reportages, as well as fiction of the interwar years. Vital energies compete with the hostile and the malefic of the wasteland, in the case of both topoi, and the present article looks into this ambivalence.

Keywords: vacant ground, dumping ground, periphery, urban fiction, reportage.

Urmărind să evidenţieze, într-o lucrare[1] riguroasă, apărută cu aproape un deceniu urmă, coordonatele pe care s-a înscris dezvoltarea capitalei noastre în veacul al XVIII-lea, Joachim Vossen distinge trei modele urbanistice. Există, mai întâi, zona centrală („oraşul/spaţiul urban compact", dens clădit, închis prin ziduri care despărţeau net spaţiul public de cel privat – de tipul Curtea Veche, mănăstirile, casele boiereşti sau hanurile de tip caravanserai. Ea alcătuieşte aşa-numitul spaţiu „încadrat" (*gefasst*), dezvoltat, cum era şi firesc, în special în zona centrală şi spre partea nordică (Podul Mogoşoaiei). O a doua zonă (numită „zona de trecere" sau „oraşul intermediar") cuprinde spaţii agricole din ce în ce mai extinse, alături de clădiri care arareori mai delimitează un spaţiu. Aici, structurarea se face pe baza reţelei drumurilor. În fine, „satul urban" sau „sat-oraşul", care nu este un sat obişnuit, ci o aşezare care se lăţeşte „haotic şi exploziv"[2] peste propriile-i margini, având un aspect deltaic, în care configuraţia braţelor, a insulelor şi a ochiurilor de apă se schimbă neîncetat. Locuinţele sunt aici din lemn, cu un singur cat, poziţionate neregulat în raport cu drumeagul. Între case se găsesc maidane, semnul distinctiv al unei structuri urbane neplanificate, folosite ca păşuni şi locuri de depozitat gunoaiele. Singurele clădiri cu funcţie spaţială ale zonei sunt bisericile.[3] „E nimerit – scrie Vossen – deci să numim «spaţiu difuz» această a treia şi cea mai mare ca suprafaţă regiune. Acestei regiuni îi lipsesc importante calităţi de spaţiu urban. Cartierele acestei regiuni au crescut fără modificări semnificative de structură (pe baza principiului aditiv) până la o fizionomie organică, corespunzătoare nevoilor personale ale locuitorilor lor, înglobând mereu mari suprafeţe din oraş.

[1] Joachim Vossen, *Bucureşti. Dezvoltarea spaţiului urban de la începuturi până în prezent*, Bucureşti, 2007

[2] *Idem.*, p.76

[3] *Ibid.*

Tranziţia de la o structură rurală la o structură urbană se făcea foarte lent[...]”[4], situaţia rămânând neschimbată între secolele al XVI-lea şi al XIX-lea.

Şi în secolul trecut, ba chiar şi la începutul veacului nostru, cu toate sistematizările succesive, care au schimbat faţa oraşului, maidanele capitalei putea fi identificate în interstiţiile acestor „spaţii difuze” urbanistic care sunt periferiile. Prezenţe obişnuite în peisajul cotidian, ele şi-au căpătat o identitate socială proprie. Din punct de vedere lingvistic, *maidanul*, cuvânt de origine turcă, stă la baza unei multitudini de expresii. Diverse activităţi umane pot primi calificativul infamant „ca pe maidan”, adică impur, haotic, dezordonat (de exemplu, jocul de fotbal); tot ca pe maidan poate fi şi comportamentul (golănesc, şmecheresc, brutal). I se poate ataşa chiar şi un sens pedagogic, cu nuanţa peiorativă de rigoare: om „crescut pe maidan”, cu „şcoala vieţii”, înţelegând prin această etichetă un om pragmatic, care iese din orice situaţie speculând cu maximum de eficienţă toate resursele pe care le are la îndemână, fără să se împiedice de convenţiile societăţii. De asemenea, „a bate maidanul” înseamnă a pierde vremea hoinărind, vagabondând. Dicţionarul de argou *on line* mai cuprinde expresia „a ieşi la maidan” – expr. (intl.) 1. a se face cunoscut în lumea interlopă. 2. a ieşi la jefuit. 3. a practica prostituţia.

Maidanul reprezintă un blazon al periferiei şi aproape nu există scriere despre spaţiul suburban în care el să nu joace un anumit rol. Romanul din 1933 al lui George Mihail-Zamfirescu se numeşte chiar *Maidanul cu dragoste*, titlu care conjugă în înţelesurile sale cele două linii de forţă ale naraţiunii, anume dragostea şi libertatea. Pentru copiii aflaţi în pragul pubertăţii, Iacov şi Fana, maidanul este spaţiul evadării din mocirla umană în care sunt obligaţi să trăiască. Prin contrast, „casa cu nebuni” (spaţiu al claustrării la care îi limitează ploile toamnei şi gerul iernii) e pecetluită cu stigmatele morţii şi ale promiscuităţii. Maidanul, loc binecuvântat, se asociază, într-o paralelă perfectă, perioadei cuprinse între primăvară şi începutul toamnei, când cei doi pot zburda în voie şi se pot ascunde în meandrele sale, când colindă până departe, la stăvilarul de la Ciurel, pentru a se scălda. Fana şi Iacov aspiră, naiv şi sublim în acelaşi timp, să rămână pentru totdeauna copii, pe maidanul lor plin de soare şi frumuseţe. Acest spaţiu are totuşi, în pofida lirismului care învăluie, uneori excesiv, textura realităţii, coordonate limpezi: „În spatele cazărmilor, din şoseaua Basarab şi până la gârlă, pe cele două versante ale dealului pe care pleca gâfâind şi se înapoia ca o furtună trenul de Giurgiu, erau maidanele mele de haimanalâc, de joacă şi de isprăvi rele: imperiu cu gunoi în gropile prin care trecuse Dâmboviţa, înainte de canalizare şi cu păduri minuscule de mărăcini cu frunza cărnoasă de un verde crud şi ţepi de aur, cu ciulini pe care numai eu ştiam să-i arunc în părul fetelor, ca să nu se mai descurce şi scaieţi cu floarea în puf violet – cea mai frumoasă floare pe care o văzusem până atunci...”[5]

Gropile de gunoi, corelative ale maidanelor, aflate însă iniţial în afara spaţiului urban, îşi croiesc loc în conştiinţa publică nu doar prin intermediul literaturii propriu-zise, ci mai ales prin reportajele din presa vremii. În anii ’20-’30, cititorii află cu stupoare de existenţa unei sub-lumi care trăieşte în condiţii infernale, la doi paşi de viaţa trepidantă a centrului occidentalizat al Bucureştilor. Antologice rămân *Circul din gropile lui Ouatu* (1928) de F. Brunea-Fox, oferind imaginea tristă şi dezabuzată a câtorva circari ambulanţi, şi, mai ales, *Valea Plângerii* (1934) de Geo Bogza. În aceasta din urmă, descrierea vieţii comunităţii aflate la periferia periferiei, în focarul de infecţie reprezentat de depunerile menajere ale oraşului şi într-o luptă pe viaţă şi pe moarte cu şobolanii, este realizată fără efuziuni, precis, trecând realitatea prin raze Röntgen. Nicăieri în altă parte nu a fost egalată duritatea acestor pagini. Locuitorii gropii de gunoi – în

[4] *Ibid.*, p.77.

[5] G.M.-Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2009, p.25.

marea lor majoritate de etnie romă – desfăşoară un comerţ de subzistenţă cu deşeurile pe care le adună cu grijă şi le vând pe nimica toată întreprinzătorilor. Mănâncă alimente găsite printre hoituri de animale şi sunt, la rândul lor, mâncaţi de vii de guzganii imenşi. Cu toate acestea, oamenii nu îşi pierd speranţa, iar seara, după masă, joacă cărţi pe tigve de cai, beau şi fumează. Accentul acuzator se lasă aşteptat, dar nu răbufneşte, ci răzbate, surd, ca un reflex incontrolabil al corpului torturat de groază şi scârbă: „Cu pielea încreţită, ajung sub primele becuri. Valea Plângerii rămâne în urmă, fetidă, purulentă, sinistră…”[6]

Şi în cel mai cunoscut roman dedicat ei, în 1957, groapa semnifică concomitent un spaţiu ale dezagregării organice, dar şi unul al germinaţiei. Transformarea este principiul care guvernează viaţa Cuţaridei, trimiţând la parabola grăunţei care moare pentru a renaşte. La Eugen Barbu, groapa întruchipează nu haosul primordial, increat şi aseptic, ci un triumf al vieţii prin transformarea alchimică a „bubelor” şi „mucegaiului”. „Ideea fundamentală a *Groapei* e – scrie Nicolae Manolescu – dimpotrivă, rezistenţa vieţii în forme ce par de o degradare absolută. La nivelul naturii ideea se traduce astfel: oricât de coruptă, viaţa triumfă până la urmă. Materia se frământă necontenit zămislind viaţă nouă.”[7] Iniţial, aici se adăpostesc gunoierii, bidinăresele şi şuţii, cu toţii etnici romi aflaţi la marginea societăţii, ataşaţi încă traiului nomad. În primele pagini ale romanului, ne întâmpină o societate aidoma celei din *Valea Plângerii*. Grigore, gunoierul, este veriga de legătură dintre strângătorii de gunoaie şi cei care le valorifică: „Ţinea o condică. În ea scria câte camioane de gunoi soseau la rampă. Făcea socoteala chivuţelor care adunau trenţele pentru o fabrică de textile şi strângea sticle sparte împreună cu muierea. Punea ban pe ban să-şi cumpere un loc mai la faţă spre Griviţa, să-şi ridice o casă când n-o mai putea să muncească.”[8] Mahalaua se ridică, încet-încet, din acest punct, cu instituţiile ei (biserica, cârciuma, primele prăvălii). Groapa de gunoi înseamnă însă, mai cu seamă asupra celor foarte tineri, promisiunea libertăţii absolute: aici se refugiază, la fel ca Iacov şi Fana, Veta „aia mică”, fiica tramvaistului Aristică Mârzu, urmărind cu aviditate adolescentină ciclul anotimpurilor şi visând ţinuturi îndepărtate, desprinse din cărţile de dragoste şi aventură pe care le citeşte cu nesaţ. Tot aici, în locul său secret, îşi va conduce şi iubitul, pe studentul Procopie. Copiii şi adolescenţii tind să eludeze primejdiile (Veta e convinsă că, dacă ar surprinde-o aici, hoţii lui Bozoncea nu i-ar face niciun rău) şi urâţenia mediului în care trăiesc. Conştiinţa prezenţei lor vitale şi melancoliile juvenile înnobilează peisajul degradat şi îl înzestrează cu puteri magice.

În introducerea la volumul de povestiri *Republica Barbă-Rasă* de Paul Daniel, dăm peste o aşezare stranie, dosită undeva, spre marginile oraşului. Aici, între hotare pitoreşti (o cârciumă, „maidanul şuşterilor” sau, cum i se mai zice, „câmpia libertăţii”, grajduri, o haită de dulăi fioroşi şi trei salcâmi folosiţi ca „posturi de observaţie”[9]), trăieşte în clandestinitate o lume ale cărei raporturi cu oficialităţile şi, în genere, cu civilizaţia urbană, sunt minime. Descrierea plină de ironie a acestei ţări necunoscute locuitorilor din centrul Bucureştilor (pentru care, ne atenţionează naratorul, reprezintă o ameninţare), un adevărat stat în stat, cu legi şi autorităţi proprii, atinge punctul culminant atunci când cititorul află că ea este amplasată pe o platformă bătătorită de moloz, pietre şi gunoaie. Originalitatea intrinsecă a aşezări constă mai ales în arheologia sa: generaţii şi „civilizaţii” dorm între straturile de deşeuri. Imaginea este de o copleşitoare tristeţe,

[6]Geo Bogza *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1968, p.16.

[7]Nicolae Manolescu, *Eugen Barbu: Groapa*, în *Eugen Barbu interpretat de...*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974, p.139

[8] Eugen Barbu, *Groapa*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970, p.9.

[9] Paul I. Daniel, *Republica Barbă-Rasă*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1938, p.8

promiţând o parabolă utopică de genul *Călătoriilor lui Gulliver*, în care satirei sociale se cuvine să îi revină un rol preponderent. Scrierea se dovedeşte însă a fi, oarecum dezamăgitor, o colecţie de povestiri comico-macabre din viaţa mahalalei, în care accentele caragialeşti dau tonul.

Cea mai frecventă semnificaţie pe care maidanul o primeşte în literatura noastră este însă aceea de spaţiu al tenebrelor, care, sub imperiul nopţii, devine o *terra incognita*. Mai ales în scrierile în care intriga de senzaţie precumpăneşte, maidanul ocupă rolul jucat cândva de pădurea seculară, unde călătorul înspăimântat este pândit de pericole de tot felul. Aici, regulile sociale şi codul penal sunt abolite. Funcţionează, în schimb, dreptul celui puternic şi vechea instituţie a vendettei. În *Periferie* de Constantin Barcaroiu, confruntarea dintre rivalii în dragoste, sfârşită cu o crimă atroce, precum şi o tentativă de viol se desfăşoară pe maidan, la adăpostul întunericului. „Pe toată întinderea maidanului, întuneric şi tăcere. Nici ţipenie de om, afară de el, înghemuit sub o streaşină în dosul casei, şi stând la pândă cu ochii ţintă la palidele lumini ale felinarelor din marginea oraşului. Cele din partea asta, de la baba Leanca, nu se mai vedeau.”[10] Terenul viran este şi un adăpost pentru experienţele erotice clandestine, aşa cum erau, în *Germinal*, galeriile minei. Destul de numeroase, aceste scene, descrise naturalist, cu lux de amănunte, sunt menite să şocheze pudoarea burgheză, desăvârşind totodată tabloul derivei morale a unei umanităţi tranzitorii. Casandra, nefericita eroină a romanului lui Vasile Demetrius, îi cedează tânărului fanfaron Popescu S. Jean pe un teren viran din apropierea casei în care petrecuseră împreună cu nişte prieteni. Pe maidanul din capătul mahalalei Broştenilor îşi duce iubita, pe inocenta Agata, abjectul Andrei Grigore, patronul fabricii de postavuri (*Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*). Decorul apocaliptic cheamă, prin aglomeraţia de detalii scabroase şi referinţele ecleziastice, senzaţia de coşmar din pânzele lui Bosch: alături de cei doi îndrăgostiţi zace „stârvul unui câine cu burta spartă, în măruntaiele căruia viermii închipuiau vălmăşagul năvălirilor barbare, o dată cu paradoxul evanghelic: «O! Deşertăciune a deşertăciunilor, toate sunt deşertăciuni»...”[11]

Chiar şi în zilele noastre, maidanele reprezintă locuri în care înfloresc viciul şi decăderea, în văzul autorităţilor, nepăsătoare la soarta categoriilor sociale defavorizate. În romanul *Soldaţii* al lui Adrian Schiop, un imens maidan situat între Zeţarilor şi Progresul este năpădit de toxicomani, boschetari şi prostituate. Locul este numit în derâdere „Cartierul roşu”, fiindcă aici, în decorul mortificat, decorat cu boscheţi şi excremente, proletarii Ferentariului îşi satisfac rapid libidoul cu prostituatele care lucrează pe cont propriu. [12]

După 1989, când s-a putut dezvălui imensa agresiune asupra fiinţei oraşului, înfăptuită în ultimul deceniu de comunism, s-a scris şi despre terenurile virane răsărite, în plin centru, prin demolarea vechiului Bucureşti. Nu doar între curţi şi grădini, ca în veacul al XIX-lea, răsare acum maidanul, element inerent dezvoltării haotice a oraşului; groapa de gunoi nu mai dă naştere, ca la Barbu, formelor primare de viaţă citadină din reziduuri, mlaştini şi mărăcini. De data aceasta, în plin centru al oraşului se întinde deşertul şantierelor de demolări. Procesul autodevorării capitalei este surprins de romancierul Radu Aldulescu într-o imagine în derulare dinspre sfârşit către început. Muncitorii ruinează tupul şi sufletul Bucureştilor cu spatele, cu camioanele şi cu basculantele, „zi şi noapte într-un du-te-vino furibund cărând oraşul la gropile de gunoi de la marginea oraşului.”[13] O halucinantă bulversare a ordinii obişnuite poate fi

[10] Constantin Barcaroiu, *Periferie*, Bucureşti, 1941, p.210

[11] Carol Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, Ed. Romcart, Bucureşti, 1994, p.166.

[12] Adrian Schiop, *Soldaţii. Poveste din Ferentari*, Ed. Polirom, Iaşi, 2013, p.190.

[13] Radu Aldulescu, *Amantul Colivăresei*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1994, p.438.

pretutindeni identificată. Tot un Bucureşti în ruină („oraşul cel mai trist de pe suprafaţa pământului”[14]), o imensă mahala dezvăluind, între repere spaţiale şi temporare reale, o geografie fabuloasă, ne întâmpină şi în recentul *Solenoid* de Mircea Cărtărescu. Aici, maidanele năpădite de relicvele ruginite ale erei industriale constituie labirinturi prin care exploratorul-narator cutreieră însoţit de diverse călăuze. Atmosfera tarkovskiană este amplificată de disperarea căutării accesului către Zona în care omul actual, ameninţat de semnele apocalipsei iminente, îşi vede salvarea.

Prin această succintă trecere în revistă a câtorva decenii de proză dedicată periferiei, am căutat să arăt că maidanul și groapa de gunoi, topoi specifici acestei literaturi, cunosc semnificaţii dintre cele mai profunde. În spirit călinescian, putem spune că aceste elemente constitutive ale „spaţiilor difuze” periurbane sunt elemente încărcate de poeticitate. Colţuri în care oraşul a eşuat să se extindă, maidanele sunt revendicate de cei care trăiesc, permanent sau temporar, în clandestinitate. Confruntările şi iubirile sunt aici brutale, reduse la esenţă. În aceste interstiţii urbane, convenţiile sociale – şi chiar legile – sunt abolite, lăsând locul unei etici antisociale, care nu exclude totuşi reguli precise, desprinse din coduri arhaice. La rândul lor, gropile de gunoi întruchipează artistic, în pofida semnificaţiei lor uzuale de depozite fetide, utopia libertăţii absolute şi, de asemenea, principii ale transformărilor organice. Funcţia vitală, regenerativă concurează, în proza periferiei bucureştene, valenţele malefice, thanatice, ale pustiului tenebros. Prin supapele lor misterioase, oraşul ia naştere şi, tot pe aici, se prăbuşeşte în ruină, în neant. Proza lumii mărunte de la marginea marelui oraş capătă astfel neaşteptate culori iniţiatice.

Bibliografie

1) ***, *Eugen Barbu interpretat de...*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974
2) Aldulescu, Radu, *Amantul Colivăresei*, Bucureşti, Ed. Nemira, 1994
3) Ardeleanu, C., *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, Bucureşti, Editura Romcart, 1994
4) Barbu, Eugen, *Groapa*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1970
5) Barcaroiu, Constantin, *Periferie*, Bucureşti, 1941
6) Bogza, Geo, *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1968
7) Cărtărescu, Mircea, *Solenoid*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2015
8) Daniel, Paul I., *Republica Barbă-Rasă*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească,1938
9) Schiop, Adrian, *Soldaţii. Poveste din Ferentari*, Iaşi, Ed. Polirom, 2013
10) Vossen, Joachim – *Bucureşti. Dezvoltarea spaţiului urban de la începuturi până în prezent*, Bucureşti, 2007
11) Zamfirescu, George-Mihail, *Maidanul cu dragoste*, Bucureşti, Editura Litera Internaţional, 2009

[14] Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2015, p.127.

MAIORCA OR ON THE GIPSY MAGIC REALISM OF SEDUCTION IN DOINA RUȘTI'S *MANUSCRISUL FANARIOT*

Puskás-Bajkó Abina
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Maiorca, ravishing in her unique beauty, but also a little sorceress, the perfect disciple of her witch mother, Tranca, hipnotizes Leun with her Gypsy magic, while heraling him of his swollen nose, caused by sume bad berries, warning him of devilish side-effects. Finally, they can make love in Bozăria, a place where impossible love and magic turn possible. After their night together, his supreme drive will be that of making her a dress so special that nobody can afford, a dress made of the finest silk, fromMalta. Maiorca is however promised to a Gypsy slave, the property of the boier Doicescu. The other men beat Leun with abimalic cruelty, throwing him into the streets. Although closet o death, he does not give up. He creates a document with his friend to prove his serious intentions when it comes to his feelings toward Maiorca. His act represents the greatesty sacrifice on the altar of love, the price of their love is the loss of his freedom. All the other characters try in vain to explain to him the consequences of his terrific act, giving up his freedom, hei s already the sclave of this woman who bewitched him, Maiorca.

Keywords: freedom, slavery, sorcery, witch, Bozărie

În romanul Doinei Ruști, *Manuscrisul fanariot*, (2015), Leun, un grec înclinat spre reverie, devine zăpăcit și îmbătat de iubire, decis să-și dea viața pentru ea. Înainte să se îndrăgostească de țiganca roabă extrem de frumoasă însă, el se simte atras de Bucureștiul fanariot magic, aproape mitic, cunoscut de el numai din auzite. În acest roman avem șansa să cunoaștem un București fanariot descris „într-un joc intertextual și metatextual", un oraș fermecat dar în același timp absorbit în „bolgiile cotidianității."[1] În ciuda faptului că are înfățișarea unui grec obișnuit , ajunge să nu fie altceva decât o colecție de oftaturi din cauza suferinței din dragoste. Se îndrăgostește lulea de Maiorca, roaba boierului Doicescu, într-o fracțiune de secundă. „Leun și Maiorca, dintru început trăiesc întâlnirea fatală, într-o brutărie, când se va produce acel *coup de foudre*. Este întâlnirea care le va hotărî destinul, consfințit prin manuscrisul fanariot, angajamentul dictat de grecul Ion (Leun) pentru căsătoria cu Neaga (Maiorca). Ei și țiganii robi, în frunte cu Tranca vrăjitoarea, prin prezența în acțiune, în diferite împrejurări în care sunt mereu amestecați, sunt personajele de culoare ce se impun atenției cititorului".[2] Fata este proprietatea unui boier în familia căruia țigăncile arătoase se foloseau și pentru plăceri trupești, nu numai pentru serviciile unei slujnice ordinare, amintind de țigăncușele din ietacul boieresc descrise de Radu Rosetti, obiectivizarea acestor fete nu excludea sentimente reciproce de iubire între boier și sclavă, după cum se întâmplase cu bunicul Doicescu și țiganca Velica:" Țigăncile lui Doicescu erau atât de multe, încât nu apucase să le încerce pe toate. Prima lui femeie din Prundu fusese Velica, luată din Basarabia, al cărei păr deschis la culoare o deosebea de celelalte țigănci. De la

[1] Iulian Boldea, *Câteva cuvinte lămuritoare* în Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Colecția Sinteze, Tg.-Mureș, 2006, p.10.
[2] Elvira Sorohan, *Un roman despre vremea poeților Văcărești*, în „*Convorbiri Literare*", 27 august 2015.

ea a învățat că plăcerile unui om sunt chestii care se fac pe cont propriu. (...) Viața e făcută din bunătăți apucate în grabă. Iei și pleci mai departe. (...) Velica, a cărei amintiri o păstrează încă în suflet, chiar dacă acum ea nu este decât o cârpă, mutată pe altă moșie".[3]

Maiorca, fermecătoare în frumusețea ei, dar și vrăjitoare mică, discipol al mamei sale Tranca, îl hipnotizează cu o magie știută numai de țigănci, dar îl și vindecă de boala nasului umflat cu dude miraculoase, avertizându-l de efectele adverse diabolice: „Știi ce-o să ți se întâmple acu'? O să te ia dracu'! Te faci mic mic, mic cât unghia mea! (...) De la dude. Dacă nu ieși trei zile din casă, nu ți se întâmplă nimic. Ai grijă ce faci. Trei zile și ești scăpat!".[4] Într-un final mult așteptat, ei se pot iubi în Bozăria, locul unde magia și dragostea imposibilă devin posibile. După ce relația lor se consumă, motivația lui supremă devine aceea de a-i face o rochie atât de specială, încât nimeni să nu-și-o poată permite, o rochie din cea mai fină mătase, cea din Malta. Maiorca este însă ursita unui bărbat dintre robii boierului Doicescu, țiganii agresându-l pe Leun cu o cruzime animalică, îl aruncă afară din curtea boierului. Deși ajunge în pragul morții din cauza bătăii, el nu se dă bătut ci face planuri grandioase: înfăptuiește un document împreună cu prietenul lui, care să dovedească intențiile sale serioase în ceea ce privește iubirea lui: este de acord să renunțe la libertatea lui personală, ca să trăiască în robie cu Maiorca. Faptul său reprezintă cel mai mare sacrificiu adus pe altarul dragostei, prețul iubirii lor fiind aceea a libertății sale-degeaba încearcă toți să îi explice consecințele actului semnat, el, deoarece deja este sclavul Maiorcăi, care l-a sedus cu frumusețea ei, alege soarta aceasta de bunăvoie, conștient că dacă ar alege să trăiască fără țiganca roabă, ar avea parte de o moarte a sufletului său.

Ochii țigăncușei îl țin în oraș, un loc unde este ușor de intrat, dar aproape imposibil de plecat, un oraș renumit pentru vrăjitoarele lui seducătoare: „Mai erau însă și unii care pomeneau de București cu sfială, ca despre orașul vrăjitoarelor vechi. (...) în timpuri străvechi cetatea fusese înconjurată de mlaștini și de păduri locuite de vrăjitoare, pe care suflul mocnit al nămoalelor le ridica deasupra pământului, purtându-le printre crengi, ca pe niște fantome. Erau femei de fum, care se topeau în licăririle apelor, erau femei ieșite din durerea omului părăsit, erau frumuseți care înjunghiau cu săruturile lor carnea adormită a lunii.(...) După unele legende, au făcut dragoste cu marele șaman al insulei Leuce (...) Aveau un singur zeu, pe Dionysos Bassareus (...) La el își trimiteau rugile și către el urcau coloane roșii de fum. Pentru el dansau îmbrăcate în piei de vulpe, iar după unii, în timpul ritualului, le creșteau coarne răsucite, de un alb orbitor. (...) Însă cea mai de seamă faptă a fost îmblânzirea zgripsorilor care hipnotizau întreaga mișcare cu cele zece limbi de un roșu total, acel roșu al macilor, al sângelui tânăr și al soarelui risipit la apus. Zgripsorii nu erau nici păsări, nici dragoni și nici leoparzi, deși aveau câte puțin din fiecare. În special dimineața, când pluteau pe sub nori, cu aripile făcute evantai, semănau cu niște șoimi uriași. În schimb, la amiază, când pășeau peste piscuri, aveau ceva din mișcarea elastică a unei feline. Iar noaptea, când își aplecau ochiul peste cetăți, deveneau balauri de foc".[5] Când o vede pentru prima dată, în prima zi, când ajunge în orașul visat pe baza unui cântec, este imediat atras irevocabil de fata atât e diferită de celelalte femei, ochii ei l-au prins în mrejele ei, („Ochii care nici nu clipeau în cochiliile lor de argint"[6]) dar a remarcat și părul împletit cu zeci de fâșii de pânză în toate culorile. Din prima zi povestea lor este cea în jurul căreia se construiește povestea îmbietoare a orașului magic, a Bucureștiului. În acest loc hipnotizant, bărbatul grec și-a pierdut

[3] Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, Polirom, Iași, 2015, p. 86.
[4] Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, op.cit.,p. 57.
[5] Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, op.cit., p.20.
[6] Idem, p. 57.

numele real, și identitatea, devenind Leun din greșeală; pe când numele Maiorcăi răsună din toate colțurile locului: ”Un moment mai târziu, numele Maiorcăi se auzi din trei locuri: dinspre baltă , din gura perdelegiului și din spatele grajdurilor”.[7] Această poveste de dragoste imposibilă are perioade scurte de fericire absolută care alternează cu lungi perioade de suspini și teama de abandon și de încetarea iubirii din partea celuilalt. Istoria dragostei lor nu este povestită de ei, dialoguri între ei fiind aproape inexistente, ci prin naratorul care ne zugrăvește câteva fărâme doar din tabloul mare al acestei relații pasionale, care l-a condus pe un om liber să renunțe la libertatea lui pentru împlinirea relației cu Maiorca. „Povestea lui Leun și a Maiorcăi este încrustată între multiple întâmplări, ramificate și sinuoase, a căror importanță e probabil mai mare decât a celei centrale, căci ele construiesc adevăratul farmec al orașului și al epocii și, implicit, al cărții”.[8] Botezată Maiorca din cauza unui cântec pe care-l auzise mama ei în timpul nașterii, ea îl atrage pe străinul venit în București din cauza unui cântec ademenitor. Glasul ei melodios este la fel de îmbietoare pentru urechile bărbatului ca aceste melodii senzuale, ademenitoare: ”Vocea ei, care părea răgușită, ajunse până în urechile bătrânului perdelegiu, până în grajdurile din fundul curții, până în balta în care Tranca era înhămată într-un năvod”.[9] Fascinația lui Leun este încercată de numeroase evenimente care ar convinge pe oricine să se lase de Maiorca și de oraș, dar el este decis să o aibă numai pentru el. Evenimentele din orașul fermecat se urmăresc cu o viteză sfâșietor de rapidă, iubiri tragice, petreceri în mahalale, o nuntă fără mireasă, zborul misterios al unui balon uriaș, relații intime între oameni care a doua zi nu se vor recunoaște, vrăjitoriile mamei Maiorcăi, Tranca, ambițiile lacome ale orășenilor desfășurându-se în miresmele letale ale ciumei. Dragostea lor întâlnește tangențial siluete ca Tilu Băjescu sau Arghir, împreună cu alte siluete luate ulterior de vâltoarea evenimentelor. Dorința lui Leun trece peste toate obstacolele, peste învălmășeala trupurilor și a obiectelor în lumea aceasta pestriță, numai ca să ajungă la Maiorca, cu orice preț, chiar și acela al libertății lui-cu această intenție viața lui devenind obiectul negocierii dintre boier și el, de aceea capitolul cel mai important din roman se intitulează Kilipir, viața protagonistului este de vânzare, la un preț bun pentru boier. În cazul lui Leun, rămâne de văzut dacă a făcut o afacere bună când s-a luptat pentru semnarea contractului respectiv, contract ce i-a dat-o pe Maiorca, dar i-a luat viața în libertate.

Locul fermecat dominat de Tranca, vrăjitoarea cea mai temută de orășeni este Bozăria. Tranca este temută deoarece, în cazul în care se supără pe cineva, poate să îl ucidă numai uitându-se la dânsul cu ochii ei de culoarea apei sau de un verde veninos sau de un galben ca de șarpe. „Bozăria era mlaștina unde se refugiau amanții secreți și criminalii căutați de lege. Tranca (mama Maiorcăi) era singura stăpână recunoscută a mlaștinilor”.[10] Tranca își execută riturile magice în Bozărie, spunând formule fermecate care schimbă mersul natural al lucrurilor și viața orășenilor: ”meravo-meravo, Tyaga”.[11] Acesta este locul unde fiica Trancăi, Maiorca, îl aduce pe Leun, pierzându-și virginitatea cu el, dar seducându-l prin frumusețea ei mărită de farmecul locului, unde se manifestă o înviere a tuturor ființelor crezute moarte, ființe mistice care dau semn de ele prin suspinele și gemetele lor, printr-un ”fantastic al sonorităților și al rezonanțelor,

[7] Ibidem, p. 57.
[8] Ioana Colac Bâncilă, *Labirint și savoare bucureșteană cu iz fanariot: Manuscrisul fanariot,* Alecart. Revistă de atitudine culturală, realizată de elevi și absolvenți ai Colegiului Național de Artă ”Octav Bâncilă”, ai Colegiului Național Iași și ai Colegiului Național ”Petru Rareș”, Suceava, nr. 14, mai 2015, Iași, p.25
[9] Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, op.cit., p. 57.
[10] Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, op.cit., p. 142.
[11] Idem, p. 143.

al sunetelor care prind viață și care își impun propria lor magie”.[12] Bozăria își extinde magia, asupra Bucureștiului întreg, orașul devenind ”un oraș mâncător de cuvinte, o gaură hrănită cu șoapte, un depozit de șuierături și de cântece. Este un oraș sugativă”.[13] Prin ritul sexual mult așteptat de Leun, Maiorca pornește o extrapolare a iubirii lor pătimașe în toată Bozăria, erotica șoaptelor fiind trezită de îmbrățișarea lor împlinită. Țiganca, prin existența ei pornește o revoluție a simțurilor în oraș, o *Bacchanalia* secretă, înăbușită și ascunsă în tufele din terenul de joacă a vrăjitoarei Tranca. Aici, în Bozăria simt cei doi pentru prima dată ”pulsația și bucuria de a trăi”, un eveniment pasional în care ”nu predomină numai simțul cărnii, ci bătaia inimii îndrăgostiților”[14] Naratorul însă ne descrie lumea ireală a Bozăriei cu atâta naturalețe încât ea devine reală în mentalul nostru. Ghidul lui Leun pe acest tărâm bizar-feeric este Maiorca, fabuloasa slujnică, fiică de vrăjitoare. Figura Maiorcăi devine simbolică în această inițiere al eroului, ea fiind simbolul preotesei care îi deschide poarta către Bozăria, locul care are regulile proprii, sfidând legile fizicii, unde emoțiile trezesc alte emoții, în oameni, în floră și în faună, absolut totul se vitalizează și încearcă să mișune într-o coregrafie a supranaturalului devenit monden. „Un loc ciudat, cu valențe magice, este imaginat de romancieră ca spațiu al vrăjilor, al dispariților misterioase și al amorurilor secrete. Acest loc, numit Bozărie, după planta macerată în mlaștină, devine un fel de loc geometric al povestirii, invocat ori de câte ori se întâmplă un miracol, un fenomen straniu, inexplicabil, pentru că acolo își avea sălașul țiganca vrăjitoare, cu fierturile de buruieni și cu blestemele ei teribile. Iubirea simbolică a celor doi se petrece în acest loc magic, dar îl dezvoltă din mlaștină fermecată în patul magic al dragostei lor imposibile. În locusul Bozăriei, „apelul la simbol, parabolă, alegorie, construiește o altă Lume.”[15] Pe poteci tainice veneau acolo cei loviți de dragoste și de patimile ei grele. Tot în acest loc, cu inimile sfâșiate de dor, își vor petrece prima lor noapte de intimitate, Maiorca, fiica vrăjitoarei și Leun”.[16] Mitul și istoria adevărată se suprapun în melanjul molipsitor care prinde viață în Bozăria. Leun, fugarul de când se știe, își găsește calmul în brațele țigăncii disprețuite, reacțiile ei fiind întorsături captivante în povestea vieții lui. Ea deține răspunsurile la întrebările nedumerite despre fenomenele stranii ce se întâmplă în oraș, dar nu le împarte cu oricine, după cum vrăjitoarea Tranca își împărțea secretele numai și numai cu cei aleși, ca Fiica ei, Maiorca. Bozăria va fi locul magic, unde „ceremonialul erotic se preschimbă într-o iluzionare carnavalescă.”[17] Maiorca este un personaj fără mari evoluții psihice în roman, pe ea o cunoaștem din poveștile altora, fata nu se exprimă deloc în cuvinte, numai în acțiuni, de parcă vorbele sale ar fi supte de vâltoarea Bozăriei. Contactul cu Maiorca deschide mintea lui Leun la posibilități nelimitate ale imaginarului, unde până și dragostea lor interzisă devine posibilă. „Teama de moarte și, mai mult decât atât, teama de moartea iubirii, acestea sunt vulnerabilitățile personajelor, ce recurg adesea la farmece, vrăjitorii și alte bozgoane, cu o eficacitate mai mult decât simbolică, într-un sincretism universalist cu religia locului”[18]

---

[12] Dan Cristea, *O versiune poematică de roman istoric*, în „Luceafărul de dimineață”, nr. 7, 2015
[13] Idem.
[14] Clina Bora, *Manuscrisul Fanariot*, în „Revista Literară Steaua”, Uniunea Scriitorilor din Rpomânia, anul LXVI, nr. 7-8, iulie-august 2015, p.44
[15] C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.699.
[16] Elvira Sorohan, *Un roman despre vremea poeților Văcărești*, op.cit.
[17] Iulian Boldea despre poezia lui Ion Minulescu în *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior”, Colecția *Studii*, Târgu-Mureș, 2011, p. 23.
[18] Mihaela Grădinariu, *Prizonieri în manuscris*, în „Cronica veche”, nr. 10, octombrie, 2015.

Prin plasarea iubirii lor carnale într-un loc magic, ca Bozăria, autoarea va estompa linia ce divide lumea reală de cea magică: „Iar din îmbrățișarea lor, ca un lup flămânzit, scăpărară minuscule guri. Bozăria fierbea. Îmbrățișarea, amânată atâta timp, răscolise nămoalele, împrăștiind în jur scântei și ochișori de foc, ascunși sub plapuma spuzei. Printre frunzele obosite, mii de guri mici, ascunse în cutele lumii. Guri care n-au mai mâncat, cotropite de o singură poftă. Guri care strigă, guri care șușotesc pentru o singură ființă. Gurile inflamate, din care au mușcat alte guri hăituite de moarte. Guri mici, ieșite de sub fustele încălzite, din pliurile șalvarilor, gurile care țin în viață orice sufletel prăpădit, de la păduchele uitat în mizeria de sub unghii la prințul care lenevește acoperit de zarpale. Nicio fală a creierului nu e posibilă fără miile de guri ale visului omenesc. Iar aceste guri tânjitoare, ieșite dintr-o îmbrățișare amânată prea mult, invadară orașul”.[19] Într-un sens unic, atracția fatală a lui Leun pentru Maiorca este o forță irațională care răbufnește pornirile erotice ale bărbatului ca noroiul mlaștinii din Bozărie, inversând lumea rațională, ordonată, previzibilă. Nici molima ciumei nu poate să anihileze iubirea obsedantă a lui Leun. Dragostea este, după cum se scrie despre celălalt roman în cheie magic-realistă, Dragostea în vremea holerei, de Marquez: ”realitatea iubirii se produce ca o boală adevărată, o boală ce chinuie în același fel ca holera”.[20]

BIBLIOGRAPHY

1. Bâncilă, Ioana Colac, *Labirint și savoare bucureșteană cu iz fanariot: Manuscrisul fanariot, Alecart. Revistă de atitudine culturală*, realizată de elevi și absolvenți ai Colegiului Național de Artă ”Octav Bâncilă”, ai Colegiului Național Iași și ai Colegiului Național ”Petru Rareș”, Suceava, nr. 14, Iași, mai 2015.
2. Boldea, Iulian, *Câteva cuvinte lămuritoare* în Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Colecția Sinteze, Tg.-Mureș, 2006.
3. Bora, Clina, *Manuscrisul Fanariot*, în „Revista Literară Steaua”, Uniunea Scriitorilor din Rpomânia, anul LXVI, nr. 7-8, iulie-august 2015
4. Cristea, Dan, *O versiune poematică de roman istoric*, în „Luceafărul de dimineață”, nr. 7, 2015.
5. Grădinariu, Mihaela, *Prizonieri în manuscris*, în „Cronica veche”, nr. 10, octombrie, 2015.
6. Ruști, Doina, *Manuscrisul fanariot*, Polirom, Iași, 2015.
7. Sorohan, Elvira, *Un roman despre vremea poeților Văcărești*, în „Convorbiri Literare”, 27 august 2015.
8. Ungureanu, C., *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
9. Verma, Raj Gaurav, *Magic Realism and the Theme of Love in Love in the* Time of Cholera, în ”The Criterion. An International Journal in English”, vol. 4 Issue II, aprilie, 2013.

[19] Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, op.cit., p. 188.
[20] Raj Gaurav Verma, *Magic Realism and the Theme of Love in Love in the Time of Cholera*, în ”*The Criterion. An International Journal in English”,* vol. 4 Issue II, aprilie, 2013.

MASS MEDIA, PROTECTOR OF DEMOCRACY IN THE PRESENT POLITICO-ECONOMIC ENVIRONMENT

Georgiana Camelia Stănescu
PhD, University of Craiova

Abstract: In the present politico-economic environment in Romania, Mass Media plays a very important role, it won the position of the fourth power in state monitoring the other three. The media managed to gloriously enter the political life and, thus, a new character was formed – the journalist who became a real expert in the creation of the public opinion, who outlines ideas and transmits them at the same time to the members of the society, sharing a part of his experience with them. Practically, the appearance of the media modified the constitution rules of public space and public opinion, thus creating a completely new system of relations between the political class and the voters, system that is generated and mediatized through this institution. The present article has as purpose the analysis of political communication through the media, both outside the electoral campaigns and during the election periods. The study has as starting point the debates existing in the specialty literature, concerning mass media's role and influence in the political communication.

Keywords: mass media, democracy, freedom of opinion, politics, television, elections

Mass Media between political spectacle and advertising democracy

Mass media has the quality of public opinion creator, of civic power co-participant, influencing the solving of certain social-political problems, due to the fact that the news represent an exercise of power in the interpretation of reality, being the result of a battle necessary in order to entail an opinion. From a methodological point of view, John Stuart Mill distinguishes three forms by which he expresses the diversity of opinions and controversies related to the individual forms of freedom: the active field of consciousness; the freedom of thought and feeling; the absolute freedom of opinion concerning all fields, practical or speculative, scientific and theological. (Olimid, 2010:12). In this context, the freedom of speech helps, if not to the finding, at least to the search for truth, contributing to rational decisions and to a democratic governing, in the acceptance of the ideal operation of the democratic system, in which the politicians transmit the decision, the mass media takes it over, processes it and offers it to the public who – after debating it – formulates the opinion of acceptance or of refusal.

In the "acceptance of the ideal system operation", mass media is placed on an intermediary position, bearing – on the one side – the public pressure, who considers it a governmental institutionalized counter-balance, who sees in the freedom of speech only a control on its authority (insisting on abuse, corruption, negative actions), and – on the other hand – being under the pressure of the public, claiming the right to truth, to objectivity, in order to recognize in the mass media the authority able to guide them and entitled to receive credibility.

Being placed in the ungrateful intermediary position, submitted to a double pressure, mass media will adopt the method of "spectacular capitalism", masking both the political advantages (financial offers, partnerships), and the public advantages (supremacy through credibility), demonstrating a neutral position of socio-political space monitoring, of taking-over, elaboration and transmission of information, even if, sometimes, such information receives biased nuances (on the one hand or on the other). In this way, the mediated communication appears as a filter between the political and public spheres, between the power and the individual, thus mentioning its hegemony in the society, in the sense that the ideas of the ruling class are not imposed to the public, but these are controlled and elaborated through media's magnifying glass, which projects them in a proper vision to the public, based on the liberal theory and on the social responsibility.

The media hegemony diminishes, thus, the autonomy of the political sphere, the written media, the online media, the radio and the television dethrone the political ideology, proclaiming them as the unique holders of the truth that they reveal to the individual and appearing as public representatives, and the politicians - in order to maintain and improve their credibility in voters' consciousness – must react according to the mass media operating method, because the governing through publicity engages them in an acute competition to acquire a favorable image in public. This competition amplifies during the electoral campaigns, becoming, not infrequently, a real political show in which the mass media has the role of producer.

Mass Media's intrusion in the political sphere

The passage from the parliamentary political system supposes a proliferation of the political parties, but also of the mass media institutions, both engaged in grim battles, the first having a political nature (right-center-left), and the others for winning the influence on the market, being, nevertheless, in a certain symbiosis, in the sense that the Mass Media is under a state of dependence (financially, economically and of authority) towards the political parties in power and which – realizing the impact of the media on the public – seek to control the radio, television and written media institutions, in the idea that in this way they can influence and guide the public opinion to the benefit of their own interests. Moreover, a series of radio and TV stations, as well as written and online media institutions are set up and supported by the political class (either in the government, or in the opposition), having – in fact – a reduced audience, but relating and coordinating their actions according to the common interests.

Gradually, the public starts to reject the aggressive political speech and the obsolete propaganda of the political parties, attitude manifested especially during elections through absenteeism, but also through the renunciation to certain press publications, forced to initiate bankruptcy proceedings. Influencing this situation and expecting the potential power of the Mass Media, the political elites tried to monopolize the means of communication as an important military position to support their power (Gross, 2004: 71-72), thus mentioning the parallelism media-party, the political power understanding that it could not obtain advantages in the absence of the Mass Media. Moreover, the political class in power considers that the Mass Media institutions are forced to influence the public in favor of the government because it would represent the will of the majority of the population, and, by controlling the communication institutions that they sponsored, they held or influenced them to reshape the public opinion.

Because of the conflicts between the political parties, but especially as a result of the appearance of certain independent stations and publications, outlining a relation of adversity

between the Mass Media and the politicians, the media communication institutions which were strongly manipulated started to claim their independence, producing a gradual differentiation between the Mass Media and the politics, the influence of the political factor being present only through the relation with the owners of certain media trusts, but the political decline manifests more and more emphatically. The appearance of the objective and neutral media institutions becomes vital for the process of democratization, because the means of communication are no longer engaged in partisan political battles, maintaining only the role of supervising the political area and of informing the public, thus obtaining a central position in the society. In this way, the political reality was approached from different angles, and the information was offered from several perspectives in order for the public to be able to acquire an accurate opinion on the political situation.

Other than that, lately, we can notice even an intrusion of the Mass Media in the sphere of the politics. Thus, a reporter takes possession of a piece of news concerning the abuse of a dignitary, for example. Obviously, he can ignore or amplify the subject, according to the sympathy or antipathy towards the politician, in order to denigrate him, especially if the editorial office does not have enough data on the case. Reaching the editorial office, the piece of news is elaborated and transmitted to the public still based on the advantage or disadvantage of the respective political person or formation. Once it enters the consciousness of the public, the information is debated and transformed into opinion, despite the intervention of the political factor, and this happens because the political enthusiasm of the public diminished afore the media influence. Also, the political speech is sometimes distorted by the interest for the spectacular or sensational (cases of corruption, abuse of office, personal and ideological failures leading to the generalization of the skepticism proven by the public in regard to the political life), so the individuals manifest a real disinterest for politics, fact that leads to a gradual diminution of the role played by the political institutions.

Through the model of selective exposure, of social influence and diffusion, the written and audio-visual media manages to attract or to distract the attention of the public regarding political persons or situations, establishing also priorities. In “Mass Media and politics”, Doru Pop considers that the “Media delimits the political debates and establishes the themes that generate the political consciousness among the public” (Pop, 2000: 25). In addition, this takes place because the receiver of political messages does not have a decisional power and is submitted to an informational pressure; therefore, the Mass Media will decide on the method of phenomena interpretation, method able to create pressure on the political sphere through the public.

The authority of the Mass Media manifests also through the elaboration of the work agenda (presented in the previous subchapter), the media influencing the agenda of the politician and not vice versa, and creating also the agenda of the public that determines the political formations to follow the media schedule (especially concerning the schedule of the electoral campaigns). It can be noted that the “distrust in the political parties and the erosion of the political system authority lead, during the last decades, to the mass media assertion as a palliative – institution for political parties” (Pop, 2000: 26). Therefore, the politics as institution and the politics as social mediator lost the central function of communication between the persons holding the power and the citizens, the role being taken over by the media. The distrust in the political parties and in politicians was outlined because of shattered hopes, diminution of the

standard of living, failure to comply with certain conditions self-imposed by the governors, fact that caused the population to go from enthusiasm to despair, and the media institutions took over the public state of mind, stimulating the dissatisfactions of the majority (even if they were accused by the politicians that they presented only negative aspects).

It is easy to understand that the impact of the Mass Media in the political life is overwhelming and "manifests itself not only during the pre-electoral and electoral periods, but whenever things go wrong, and the citizen seeks a reason in order to find a guilty in the situation created" (Schwartz, 2001: 136). However, it is obvious that during the electoral campaigns, the supremacy of the Mass Media in the society is undeniable. The referendum is initiated to offer the citizens the possibility of participating to the government policy through vote, in the sense of supporting the favorite political candidates or formations. This is, in a way, a method of controlling the political environment by the voters who want to know the agendas of each party, to find the political leaders' capacities, to formulate ideas concerning the chances to win and, finally, to decide to whom to give their vote. It is clear that, in such conditions, people need the support of the Mass Media, which plays not only the role of intermediary between the politicians and the public, but also of mediator that can contribute to the formation of a favorable or unfavorable opinion for a certain candidate or political formation. Moreover, the Mass Media sets up for a guardian in order to stop a series of illegal actions (donations forbidden by law, expenses of companies in favor of certain candidates, money for publicity, price reductions for the appearances on the air etc) At the same time, the media institutions have the obligation of being equidistant, of offering the same airtime or space in the publications, of offering equal appearances at primetime hours, as well as advertising blocks for each party entering the competition. This is why the station, the newspaper will take into consideration several factors:"the time sold previously to a certain candidate, the interruption of the usual program, the possibility of receiving a solicitation from the candidates according to the legal provisions." (Middleton & Trager &Chamberlin, 2002: 219) In this approach, we will not submit to your attention the particular aspects of the electoral campaigns (presented hereinabove), but the general relation Mass- Media – politics, during the ballot. In addition, we take into consideration the independent Mass Media and not the party media, which is losing prestige and which aims at a certain political orientation, receiving no more credibility from the public. Nevertheless, a series of relations can be noticed between politicians and journalists during the pre-electoral periods, they create friendships between them, and they reward them with certain advantages in order to realize strategies for preparing the ballot in favor of the respective formation. Thus, a journalist zealous in his political sympathies cannot refrain from mentioning, during a broadcast, information against the political adversary in order to favor an advantageous position to the sympathizer. However, these privileged relations are calculated in precise proportions in order to produce effects but without causing adverse reactions from other formations or even from the editorial office, because the law can determine only the limits and not the professional level or the efficiency of the journalist approach. Rightly, Gheorghe Schwartz noted that "The degree of freedom is not the only indication of democracy, but also the fact that politicians maintain the relations with the media unaltered, and the fluctuations within these relations demonstrate only the fragility of a system preoccupied with the immediate success." (Schwartz, 2001)

Just to correlate the temporary success with the medium and long-term success, the Mass Media makes the public aware of that, in fact, the political parties are nothing more than systems

of representation of citizens' interests on power level or, as Miruna Runcan stated "a political party is, ultimately, nothing more or less than a human group understanding to represent society's interests through the fight of ideas towards the social project."(Runcan, 2002: 250) In this way, the democratic-type civic spirit seems to institute a sort of political nationalization. It is obvious that the political sphere covers the actions based on ideological projects, while the civic sphere controls and somewhat guides the political exercise. Therefore, the civil society manifests as individualities aware of their rights and obligations, capable for the political exercise with a proper representation system, who accept or refuse the political factor. Naturally, the Mass Media will function as a filter between power and society, through messages of the civil society addressed to the power, but also vice versa. In this conception, the public uses such rights to self-present itself on a decisional level, thus creating also a political democratization. In this way, the role of the Mass Media is reinforced or provokes the civic interest, annulling the distinction between public and political, stimulating the ideological debates and maintaining the authority of the civil society over the political sphere. But for that, the Mass Media should be really free to separate itself from the political power which it should permanently monitor.

The political stratum understood the role that the Mass Media had in society and in the democratic manner, regarding the "rules of good governance", gives a special attention to the media, considering that without its complete freedom there is no democracy. It is a direct recognition of the mass media's type of power, which places the politicians in front of a democratic way of approach of the journalists and the public, even if in certain situations, the means of communication cause troubles to the power. By monitoring the socio-political events, by interpreting their meaning, by individuals' socializing but also by manipulating the political processes and the public interest, the mass media imposes its social authority, creating effects on an individual level (formation and modification of the public opinions), but also of the system in its entirety.

From this point of view, the relation of the mass media with the public and with the political class represents an expression of democracy, Gheorghe Schwartz stating that "a constant attitude of the political class towards the media, irrespective of the moment of the electoral cycle, proves the appurtenance to a consolidated democratic system."(Schwartz, 2001)

It is well known the fact that the vote is influenced by a series of variables: social-economical statute, political and religious affiliation, age, family, electorate's residence (urban-rural), degree of interests etc., therefore the voter bearing a crossed pressure, the attitude being represented in a "zig-zagged form", the only authority capable of diminishing these influences being the mass media which, through activation (awakening the latent predispositions to vote in a certain direction), through consolidation (arguments to maintain or change the intention) or through conversion (for the individuals with diminished interest), develops the public's interest and orientation by the persuasive message with convincing effects, in a great measure.

Knowing this aspect, a sort of competition is created between the political parties during the electoral campaigns in order to obtain time or space in the free mass media broadcasts or columns (benefiting from a special credibility and with a high audience rate), having as purpose to win the electorate. Keeping the rule of equidistance, the mass media can exercise the technique of subtle persuasion (presented in the previous chapter), in order to outline the merits of the

favorite party or candidate or presenting the hilarious behavior of certain members or leaders of the other party during the parliament sessions under the form of show: napping, reading the press during debates or voting for the absentees representing „voters' interests by their absence". If, besides all these situations, a case of corruption of a dignitary affiliated to the respective formation occurs and is mediatized, the party is in free fall in the electorate's consciousness, without any negative propaganda, but using the strategy of destroying the whole by discrediting the component parties.

Another act of the political spectacle (in mass media's production) takes place in the studios of the radio and television stations within the direct confrontations between party candidates or leaders, when – in the middle of the disputes – the guests begin to use certain radicalisms in language or even defamations meant to attack the personality or the professional qualities of the political adversary, by attributing certain quotes, by insinuations, by denigrating the profession, religion, race, behavior or habits. In this situation, the media representative sanctions the calumniator, drawing his attention on the fact that he exposes himself to the public disdain and – in case of repetition of such trivial language – blocking his interventions in order not to affect the morality of the broadcast or to compromise the station's audience rate.

Finally, on the eve of the elections, the political spectacle moves into the street, in a form of rudimentary (neighborhood or alley) propaganda, accompanied by electoral gifts, manifestation sanctioned by the mass media through an anti-propaganda drawing the public's attention on the fact that any party in power distances itself from the citizens, and the false gestures of love are only circumstantial and are oriented towards a perfidious purpose which humiliates and defies the electorate, considered as marionettes.

It is significant the fact that, as the election date approaches, the interest for the media increases, and with it also the interest for the general knowledge of the political life, the need of orientation stimulating the desire to watch the media messages and – indirectly – the game on the political scene, based on the effect of agenda setting, which, in this case, supposes an accumulation between the degree of media exposure and public involvement in the political spectacle. Thus, the media agenda is created, agenda that determines not only the public but also the political agenda in the sense that the mass media induces a certain compulsoriness related to citizen's agenda to the political factor. Moreover, the politicians are obliged to follow the media agenda because - otherwise – a negative perception would be produced both on the person and on the political formation that he represents. Let us suppose that the leader of the political formation X, expected by the public on the date and hour announced by a radio or television channel to present a program or a position of his party, fails to comply with the agenda. His absence causes confusion among the sympathizers, and the media station will be able to interpret his non-participation by negative propaganda, influencing the public's political belief and changing the order of priorities, fact that will determine a diminution in the percentage of votes. At the same time, the public is forced to watch the media agenda in order to be informed on the events and on the political activities, in order to be able to take a stance concerning the voting decision.

Obviously, the agenda effect can have a persuasive character according to the preferences of the station or publication: the presentation in primetime, the formulation of supporting

questions, the size of the titles, the positioning on the first page etc., but all these actions demonstrate that the mass media induces the politician's and citizen's agenda of priorities.

Rightly, it is considered that the political news are not controlled from the outside, either by the legislative power, or by the executive power (except for the politically engaged media), Doru Pop stating that „In a liberal democracy, the governments are considered to be population's loyal servants, being potentially corruptible or aggressive towards citizens, their permanent monitoring through the mass media, an objective structure defending public interests, being required." (Pop, 2000: 28) This is why it can be stated that the political news – and, generally, the media information – are evaluated only by the public, their monitoring, procurement, selection and interpretation being only in mass media's attribution, involving a self-control (an administration council, made up of a director, editor-in-chief, publisher, head of departments, editors, reporters and producers), because „Any attempt of controlling and limiting the unwanted effects in the media space should take into consideration the protection of the fundamental rights of free information and free speech."(Runcan, 2002: 251-252). From this point of view, Gheroghe Schwartz uses a comparison that unifies the universe of electronics with the universe of informatics, seeing in the mass media " a giant robot that programs itself and that uses the power of embedded artificial intelligence",(Schwartz, 2001: 136) serving the democracy, the freedom of speech and the pluriformity.

The practice showed that the freedom of speech must be obeyed, the simple political promises not covered by facts have an increasingly weaker impact on the electorate, and the political spectacle starts to become cheap divertissement for the public. But this divertissement becomes dangerous when the relations between the politics and the mass media are obstructed by politicians' intent to control the media space, to acquire a leading role on the means of communication through the economic control (limiting the access on the market, financial stimulation of certain stations or publications), normative control (interdictions, intimidations, selective granting of the right to license) or structural control (exercise of pressures, censorship).

We consider that the discovery of the mass media's operating manner and of the impact produced on the society should make the politicians aware in order for the latter to be able to keep and improve their image, to react based on the principle that the mass media represents the absolute expression of community consciousness.

Mass Media the fourth power in state or the monitoring power

Can we speak of a real mass media power in the society? If so, then this power has particular forms of manifestation for our usual way of representing power. In addition, this is because the Mass Media does not have the power to make decisions, to formulate laws, the media institutions offering only analyses, evaluations, using nevertheless a particularly powerful weapon: the information, which awakens the public's critical spirit that, as we showed, represents the modern and whimsical despot of social life.

The qualification of the fourth power in state was attributed for the first time by the English historian and philosopher Edmund Burke who addressed the journalists in the British Parliament by stating "you are the fourth power", after the power of the Church, of the Aristocracy and of the Bourgeoisie. In a modern sense the Mass Media would represent the

fourth power by following the three other powers: legislative, executive and judiciary – although we also speak of the economic, technical-scientific or financial powers - all these powers having also counter-powers, except for the media, which is outlined as an exceptional power through the word leading towards the truth. A valuable literary critic (G. Călinescu) appreciated that "in the beginning was the word", the word having the sense of absolute idea, and in the attempt of paraphrasing we can consider that we permanently have the word, but this time, the word having the sense of social idea, of communication, fact that confers on the individual his main characteristic of social being. On the other hand, the word creates for the means of communication a sort of public magistracy, quality that intercepts Mass media's new position and new statute. To the extent in which media's opinion intersects the public opinion and "comes to reunite the majority of the illuminated minds around it, it can become a great power" (Dobrescu, 2003: 121), a power of the truth, whose legitimacy comes from the public. As power of the truth, the media force must supply information, outline certain phenomena, organize the social perception, delineating the picture of a media reality, created according to the image of true reality, an image that cannot be annulled by the other powers of the society and that no one can ignore. This is the reason for which we consider that the formula of "fourth power in state" should be rethought and the "dominant power" or "superpower" changed, because the mass media occupies a primordial position, intersecting all the fields of the society and thus emerging as a counter-power, as the true owner of the public space. The affirmation according to which the mass media intersects the other powers in the state should not be understood in the sense of substitution, for it is neither a legislative house, nor government, nor court, nor police, but it has the right to information and to free speech in situations specific in these fields, keeping the responsibility for the truth. By truth, the mass media organizes and delivers the information, thus orienting the public perception, which does not form its opinions through the dignitaries, politicians or government, but based on the persuasive messages transmitted through the means of communication, so that two forces dominate the public space: the media – having a decisive role and the public opinion.

This is precisely why the political power is afraid of the media, because it shapes the public opinion, being sometimes perceived even as a real parliamentary opposition. For example, during the last governing years, certain mass media institutions represented the real opposition against the legislative and executive power, fighting against the governmental measures, detecting imperfections, without preoccupying with solution offers, but orienting the public consciousness to be in disagreement with the measures of the power (salary reductions, taxes and duties increase, VAT increase, etc.). One thing is certain, the media "plays a more and more important role on a cultural level and, generally, becomes a functional substitute for certain specialized institutions."(Dobrescu, 2012). Therefore, mass media's power is related not only to the organization of information, but also to their delivery on time, orienting and shaping the public opinion. We can say that the mass media institutions established a monopoly on the information, putting the people in connection with the surrounding events and instituting a sort of dependence of the individuals on the media.

Thus, recently, the written and audio-visual media transmitted information according to which the mayor of a locality was accused of corruption and abuse of office. Based on the method of repetition, the piece of news was commented, debates were created on the television channels, the public orientation was achieved and pressures were exercised on the other powers

(political and legal), so the mayor was investigated and excluded from the political formation in order for the image of the control authorities and party be not damaged. The fact described represents only a test of the efficiency reached by the media that, without making any decisions, compelled the other powers to make decisions, thus proving its strength and stability.

Besides, the powers of the state "are part of a grid where each one occupies a certain place, and the normal relations are obstructed if one of them assumes fields of activity that do not belong to it"(Schwartz, 2001: 136-137). This is not the case of the media that does not have a certain grid, but is able to intersect the other grids, to notice imperfections and to bring them to the attention. For example, the assumption of a large number of emergency ordinances, by assuming responsibility represents a violation of the legislative field by the executive; the failure to solve certain criminal cases because of the political intervention in the judicial sphere or certain abuse from the judiciary are imperfections of the system, noticed by the Mass media which has the duty to oppose the temporary authorities and to exercise a publicly expressed control. Nevertheless, we have to mention the fact that Mass Media's fight with other powers does not represent an attempt to eliminate them, but only the attempt to force them to comply with the objectives engaged by constitution. We should not omit the decisive importance that the information and correctness have absolute priority in the media messages. To maintain supremacy, the information must be neither false, nor truncated, nor distorted, to achieve a sound public opinion.

To understand the dimensions of the means of communication force it is necessary to become aware of the fact that the authority of a power consists in the capacity of joining two factors: the coercive and the symbolic powers. The second factor "has the role of transmitting a code of conduct, legitimating actions, cultivating beliefs, consolidating convictions"(Dobrescu, 2012: 287) Therefore, the symbolic power has a decisive role in the legitimation of the proper authority. But the media works, by excellence, with symbols, using words, and in a symbolic plan they concentrate on information, interpretation, idea and opinion. A concordance between the production of the symbolic forms and their reception has to exist, nevertheless, because the public can receive the same message in different moments, under different shapes, this depending on the attitude manifested at message reception. Due to the theory of extended availability, the winning of message acceptance depends on the manner of symbolic goods broadcast and thus the Mass Media owns the methods for drawing public's attention. Paul Dobrescu and Alina Bârgăoanu consider that "the ruling cannot be exercised in a modern way unless it associates its symbolic power" (Dobrescu, 2012: 289). But, we stated that the Mass Media works with symbols. Thus, the main sphere of power of the means of communication is identified, a special but effective power, which creates a subtle and omnipresent domination.

Peter Gross noted that the " power of Mass Media comes from the trust with which it is invested in the public, by the ability with which they touch the public and from their independence and social respect for the freedom of speech" (Gross, 2004: 71) It is a dominant power which does not substitute to the other powers or, as Doru Pop stated (Mass Media and Politics), "a de facto power", quasi-official, namely the true superpower of the contemporary society.

Conclusions

In the everyday existence, each individual confronts with events that are hidden from his view, not being able to be the witness of the multitude of facts of life and having no possibility to formulate an opinion about what he is not aware of, fact due to which he feels an acute need to be permanently informed, to have a source able to transmit and to interpret the situations surrounding him. The specialty literature says that the one who possesses and interprets the information is in control of the situation, but for this, the existence of a source able to discover the event and to transmit it to the public is necessary. It is known that the information represents the raw material in Mass Media, which thus becomes an organized shaper of opinions even if between the realities that we perceive and the proper reality there is a certain discrepancy, the media generating a pseudo-reality, based on which each individual reacts. From this point of view, the means of communication appear as a social magnifying glass that should detect the political, economic, legal and other imperfections, but also as a projector contributing to opinions outlining. Being known the fact that people are set in motion also by people, the experts consider that Mass Media, as a guardian observing and announcing all the social-political phenomena which occur, helping the public to get informed, to weight the alternatives, to distinguish the true from the false and to be able to act. Through the major functions of monitoring, interpretation and socialization of the individuals, the Mass Media was considered, metaphorically speaking, as the "democracy watch dog" that perceives everything that happens in the society and alerts its owner, namely the public, in order to be able to act.

BIBLIOGRAPHY

1. Athias Christian, (1985) *Epistemologie juridique*, Ed. PUF, Paris,
2. Auby Jean Marie, Robert Ducos-Ader, (1982) *Droit de lnformation*, Ed. Dalloz, Paris,
3. Auvert Patrick, (1994)*Les journalistes: statut, responsabilites*, Ed. Delmas, Paris
4. Dobrescu Paul, Bârgăuanu Alina (2012), Mass Media și Societatea, Ed. comunicare.ro, București
5. Balle Francis, (1990)*Medias et Societes*, Ed. Montchristein, Paris,
6. Dănişor Dan Claudiu,(2006) *Drept Constituţional şi instituţii politice*, volumul I, Teoria Generală, Ed. Sitech, Craiova,
7. Dănişor Gheorghe, (2009)Dreptul Media în *"Principii, instituţii şi proceduri ale administraţiei publice locale*", Ed. Sitech, Craiova,
8. Pop Doru, (2000)*Mass Media şi politica*, Ed. Institutul European, Iaşi,
9. Gross Peter, (2004) *Mass media şi democraţia*, Ed. Polirom, Iași,
10. Middleton Kent , Robert Trager, Bill Chamberlin (2002), *Legislaţia comunicării publice*, Ed. Polirom, Bucureşti,
11. Olimid Anca Parmena (2000), Teoria „guvernământului ecleziastic" în opera lui John Stuart Mill, Revista de Ştiinţe Politice. Revue des Sciences Politiques, Nr. 25,
12. Schwartz Gheorghe (2001), *Politica şi presa,* Ed. Institutul European, Iaşi

MARIUS MIRCU AT THE *MINIMUM* LITERARY MAGAZINE

Carmen Ţâgşorean
PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: At the age of 77, Marius Mircu, the "age dean of Jewish journalists from Romania", began a new chapter of his life in Israel. The journalist, rejuvenated, had no problems in adapting his works to his new readers, among whom he found old friends, who admired his past works. This capacity ensured him a rapid and easy integration into the cultural life in Israel. He continued to publish his works in Romanian in books or periodicals. He was encouraged to try a new branch of the mass-media – the radio. He moderated a radio show, during which he presented the history of the Jewish press in Romania. One of the nicest collaborations of the journalist was the one with Minimum magazine. The appreciation was mutual if we keep in mind the homage brought to him by these publications. The aim of our study is to analyze and present Marius Mircu's writings in Minimum magazine.

Keywords: Marius Mircu, Romanian language, press, Israel, Minimum

Un gazetar al secolului XX, format la şcoala ziaristicii româneşti interbelice, o perioadă de efervescenţă intelectuală, când obiectivitatea, profesionalismul şi articolele de opinie ale marilor intelectuali români dominau paginile celor mai importante periodice din România, Marius Mircu a fost unul dintre puţinii jurnalişti care şi-a început cariera în prima jumătate a secolului al XX-lea şi a încheiat-o 80 de ani mai târziu. Fiul a doi croitori gospodari, reporterul s-a opus dorinței părintelui său și obiceiurilor, necontinuând tradiția familiei, încadrându-se în galeria acelor oameni speciali, al căror fler i-a ajutat să își urmeze vocația. Inițiativele lui Marius Mircu care susțin afirmația noastră sunt numeroase, ele manifestându-se timpuriu, încă din anii de școală acesta editând o revistă lunară de mici dimensiuni, scrisă de mână într-un singur exemplar, pe care o împrumuta colegilor în schimbul cărţilor de citit. Iată cum caracterizează jurnalistul această experienţă: „A fost prima şcoală de gazetărie pe care am urmat-o, de fapt, am fost autodidact. Ideea a rămas, peste vreo două decenii voi scoate o gazetă adevărată, avea acelaşi format şi tot patru pagini (*Jurnalul copiilor*)."[1] A fost una dintre activitățile dragi omului de cultură, acesta înființându-și, peste ani, propria editură: „Am denumit GLOB editura mea, visam să scot cândva, cu acest titlu, o revistă exclusiv de reportaj, mi-am «înregistrat» denumirea ca să n-o folosească altcineva."[2] Au urmat momente pline de satisfacţie şi mândrie, când, ziarul *Rampa* i-a publicat o notă nesemnată, în pagina a treia, cu titlul *Bacăul.* O colaborare de care își amintea cu mândrie este cea din 1925 (când reporterul avea doar 16 ani) cu revista *Sănătatea*, în paginile căreia vedea lumina tiparului articolul *Cancerul, boală molipsitoare*. Un an mai târziu, în vara anului 1926, *Dimineața* îi va publica, în pagina întâi, o notă nesemnată, despre inaugurarea statuii lui Francisc de Assisi. Un alt articol publicat, care i-a pricinuit neplăceri neexperimentatului jurnalist, a fost cel legat de staţiunile balneare. Mai exact, Marius Mircu oferea informaţii referitoare la numele reale ale persoanelor care mergeau în staţiuni, incluzându-i în listă şi pe

[1]Marius Mircu, *M-am născut reporter!,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 53.
[2]*Ibidem*, p. 233.

colegii de clasă, precum și pe alți cunoscuţi[3]. În anii liceului, gazetarul a descoperit în revista *Ateneul cultural* poezia lui George Bacovia, „un poet de geniu, în plină creaţie”[4]. Redactorii revistei liceului *Încercări* au făcut parte dintre cei care au recunoscut talentul viitorului jurnalist, acceptând, în anul 1928, includerea în paginile publicaţiei a studiului *Scurtă privire asupra presei şi întemeietorilor ei din Bacău*”[5].

Aceste experienţe constituie piatra de temelie a celor peste opt decenii de activitate publicistică, concretizată în colaborarea la mai mult de 100 de periodice (România, Canada, Germania și Israel), dintre care amintim *Adam, Jurnalul literar, Ordinea, Tempo, Viața Capitalei, Victoria, Adevărul literar și artistic, Cinema, Dimineața, Curierul israelit, Filatelia, Gazeta, Informația Bucureștiului, Unirea, Revista cultului mozaic, Răspântia, Timpul familiei, Viața evreiască, Ziarul științelor și al călătoriilor, Dimineața copiilor, Jurnalul copiilor*. Fiecare dintre colaborările gazetarului prezintă anumite particularități determinate în principal de perioada istorică. Astfel, temele abordate, pseudonimele utilizate pentru semnarea articolelor, orientarea politică a periodicului au variat pe parcursul carierei. În ceea ce priveşte temele, acestea au fost adaptate contextului social, politic, istoric, care influenţau politica editorială. Un prim criteriu ar putea fi locul de desfăşurare al evenimentelor, distingându-se două categorii – interne şi externe – cele mai numeroase fiind articolele legate de situaţia internă. Un alt principiu în funcţie de care putem împărţi temele este cel temporal: evenimente care avuseseră loc în trecut şi cele de actualitate. Următoarea catalogare a articolelor are în vedere natura temei abordate – socială, economică şi politică –, fiecare având subcategorii specifice. Marius Mircu a fost preocupat de educaţie, cultură, loisir, infrastructură, mica infracţionalitate, turism, istorie, presa românească şi instantanee din viaţa comunităţii evreieşti, acţionând uneori asemenea unui justiţiar. În funcţie de orientarea periodicului, jurnalistul a abordat una sau mai multe dintre temele menţionate, existând totuşi o înclinaţie spre subiectele cu implicaţii sociale. Spre deosebire de alţi publicişti, care şi-au ales pentru semnarea articolelor un singur pseudonim, gazetarul a fost obligat, încă de la începutul carierei, să apeleze la acest subterfugiu. Primele articole au fost publicate de jurnalist în anii liceului, când, conform legislaţiei, minor fiind nu avea dreptul să îşi semneze textele cu numele real. În general, reporterul a preferat să semneze Marius Mircu sau variante ale acestuia – I. Marius Mircu, I. Mircu, A. S. Mircu, M.S. Mircu. Se constată că atunci când jurnalistul publica mai multe articole în acelaşi număr, alegea pseudonime diferite pentru a-şi semna textele. Analizând activitatea publicistică (articole și volume) se remarcă echilibrul dintre cele două identități culturale ale omului de litere. A publicat în același timp atât în periodice românești, cât și în cele evreiești, a abordat teme specifice celor două comunități, și-a manifestat creativitatea în ceea ce privește alegerea pseudonimelor. Integrarea culturală, profesională și socială reiese din acceptarea lui Marius Mircu în diverse asociații românești (Asociaţia Publiciştilor Români și Uniunii Scriitorilor din România) și evreiești (Asociaţiei Tinerilor Scriitori, Publicişti şi Artişti Evrei).

Un aspect important este cel legat de dragostea constantă a scriitorului față de limba română, utilizată în scrierea articolelor și volumelor. Legătura jurnalistului cu limba română, ascunde şi dragostea acestuia pentru ţara natală, pe care a păstrat-o în suflet în pofida momentelor dramatice pe care le-a trăit. Sufletul cald, generozitatea faţă de poporul şi ţara în care s-a născut şi a trăit aproape întreaga sa existenţă s-au evidenţiat şi prin faptul că a continuat să scrie în limba română chiar şi după stabilirea în Israel. Atitudinea gazetarului vizavi de modul în care era

[3]*Ibidem,* p. 63-73.
[4]*Ibidem,* p. 83-84.
[5]Eugen Budău, *Bacăul Literar*, Editura Universitas XXI, Iași, 2004, p. 253.

organizat târgul cărţii ebraice, o manifestare apreciată de altfel de Marius Mircu, unul dintre participanţii constanţi nu doar în calitate de vizitator, ci, în primul rând de scriitor, vine în sprijinul afirmației noastre. În articolul său, jurnalistul își manifestă indignarea vizavi de spațiul restrâns alocat de organizatori cărților în limba română. Poziția gazetarului este neadecvată contextului, întrucât, așa cum menţiona numele târgului, manifestarea se adresa cărţilor în limba ebraică, lucru recunoscut şi de autor: „E drept că titulatura Târgului arată că este al cărţii ebraice, când ar trebui să se rezume la primele două cuvinte. Sunt eliminate, ca de la sine înţeles, celelalte limbi cultivate în ţară.” Nemulţumirea omului de litere se datora spaţiului restrâns alocat cărţilor în limba română. Bucuria pe care acest târg o aducea era legată de interesul care încă exista pentru literatura în limba română: „Am satisfacţia că nu degeaba mi se expun acolo cărţile. Anul acesta am avut o bucurie în plus: în a treia zi de Târg am primit un telefon: mi se cerea să mai duc un număr de cărţi.”[6]

Odată cu emigrarea în Israel (după 30 de ani de la depunerea cererii), în 1987, începe un nou capitol al vieţii neobositului Marius Mircu, pe care obișnuia să îl numească „Aventura vieţii mele”[7]. Astfel, la vârsta de 77 de ani începea o nouă etapă, omul de cultură manifestând aceeaşi energie şi putere creatoare ca şi în perioada interbelică. În această fază, activitatea publicistică avea să se concentreze pe scrierea de volume, autorul publicând 23 de cărţi, majoritatea reconstituind imaginea comunităţii evreieşti din România, o istorie a parcursului acesteia. Amintim aici *Croitorul din Back* (1988), *Iar o dată şapte momente* (1988), *Numai oamenii norocoşi au noroc* (1989), *Ultimele şapte momente* (1989), *Dosar Ana Pauker* (1991, ediţia I şi a II-a), *Alte ultime şapte momente* (1992), *Şapte bucluri de scriitor* (1993), *Treizeci şi şase de stâlpi ai lumii* (1994), *Oameni de omenie în vremuri de neomenie* (1996), *Ce s-a întâmplat cu evreii din România* (1996, vol. I şi al II-lea, respectiv 1997, vol. al III-lea), *Boroboaţe de sărbători* (2000), *La noi, la Bacău...* (2000), *Strălucitul meu secol blestemat* (2000), *Uite aşa se petrecea atunci* (2001), *Am visat că sunt scriitor* (2002), *Idişul cântă şi încântă* (2003), *Povestea presei evreieşti din România. Povestea evreilor din România* (2003) şi *Cele 60 de cărţi ale mele* (2005).

Reporter prin excelenţă, Marius Mircu nu a renunţat la colaborările cu presa scrisă. A fost primit cu entuziasm de redactorul-şef al revistei *Viaţa noastră*, care a înfiinţat rubrica „A fost... pe vremuri!” special pentru acesta. Obişnuinţa gazetarului de a publica concomitent la diverse publicaţii (*Minimum*, *Revista magazin*, *Ultima oră*, *Facla*, *Revista familiei*, *Haziout* sau *Adevărul*) nu a dispărut odată cu trecerea anilor, fiind însă temperată de redactorii-șefi ai publicațiilor de limba română din Israel, care, ținând cont de concurență, îi refuzau uneori publicarea materialelor[8]. În perioada israeliană, reporterul a preferat să publice articole despre trecutul evreilor din România şi despre problemele din Israel.

Studiul nostru urmărește să prezinte activitatea publicistică a lui Marius Mircu de la revista *Minimum*, concretizată într-un număr de 38 de contribuţii, care pot fi grupate în funcţie de tema abordată, în șase categorii: articole de opinie, limba română și rigoarea în presa din Israel, realități sociale și tendințe la modă, imaginea autorităților statului sau secvențe din istoria evreilor din România. Articolele din *Minimum* se caracterizează prin stilul didactic, ironic, în special atunci când tratează problemele lingvistice ale limbii române din scrierile jurnaliştilor din Israel.

[6]Marius Mircu, *Târgul cărţii 1997 din Tel Aviv. O mică bucurie şi o mare mâhnire*, în *Minimum*, anul XI, nr. 124, iulie 1997, p. 15.
[7]Idem, *M-am născut reporter*. Ediţia a II-a revăzută, completată, vol. al II-lea, Editura Glob, Editura Papyrus, Bat Yam, 1998, p. 777.
[8]*Ibidem*, p. 780-788.

Secolul marilor invenţii, al progresului în toate domeniile, care a condus la revoluţionarea vieţii este privit de optimistul Marius Mircu dintr-o altă perspectivă. Jurnalistul ne-a obişnuit să identificăm lucrurile frumoase ale vieţii, evidenţiind, atunci când era posibil, părţile pozitive. Secolul XX este una dintre excepţii, gazetarul punând în balanţă efectele pozitive şi negative, evenimentele frumoase versus momentele tragice pentru a ajunge la concluzia că a fost un „secol blestemat", bolnav. Conform redacţiei revistei *Minimum* („Puţini dintre contemporanii noştri ştiu atâtea despre secolul XX precum Marius Mircu") în paginile căreia jurnalistul publică articolul cu titlul sugestiv *Gloriosul meu secol blestemat* este o opinie avizată. Acesta este şi titlul unuia dintre volumele scriitorului din care acesta preia o parte în deschiderea articolului. A început ca un secol al speranţelor într-o viaţă mai bună, însă, în scurt timp, s-a dovedit a fi blestemul unei întregi comunităţi, cea evreiască, care a parcurs perioada cea mai tragică din istorie, Holocaustul, dar care a condus şi la moartea a milioane de oameni nevinovaţi în timpul celor două conflagraţii mondiale. La fel ca orice început, noul secol a fost aşteptat cu speranţa că va asigura un viitor mai bun, însă a ajuns să dezamăgească: „În multe privinţe, secolul meu a constituit pentru omenire un pas înainte; şi tot în multe privinţe, doi paşi înapoi." Articolul continuă prin analiza unor domenii şi probleme majore precum ştiinţa, creaţia literară, foametea sau bolile, pe care reporterul le tratează relativ obiectiv. Pentru a-şi susţine punctul de vedere, autorul pune accentul asupra aspectelor negative ale progresului tehnologic, politic, comunicaţional, încercând să ne convingă că existenţa noastră s-a desfăşurat într-o lume incapabilă de a-și gestiona resursele, în care trăiau, se chinuiau şi mureau un număr impresionant de oameni din ţările sărace, în care ştiinţa era folosită pentru a distruge, viciile fiind cele care dominau societatea civilă. Gazetarul ignoră progresul uimitor al omenirii din secolul al XX-lea: „Aproape toate cele arătate au fost create în folosul omului; aproape toate i-au devenit omului duşman înverşunat." Inegalităţile sociale au fost şi vor rămâne întotdeauna o constantă a societăţii, resursele neputând fi distribuite în mod egal. Doar ideologia comunistă a considerat fezabilă funcționarea unei societăţi în care oamenii să fie egali şi să se bucure de aceleaşi drepturi. Şi, după cum chiar Marius Mircu afirma, acest sistem şi-a dovedit neputinţa. Surprinzătoare este caracterizarea pe care Marius Mircu o face celui mai apreciat mijloc de comunicare – Internetul –, considerat „o deosebit de gravă boală molipsitoare [...] Şi e fără leac. Se susţine ca o boală... pozitivă. Numai că s-au şi văzut neajunsurile noului miracol!" Jurnalistul nu precizează care sunt în opinia sa, sau a altora, aceste neajunsuri, însă perspectiva pe care trecutul ne-o oferă vine să îl contrazică. Trebuie să subliniem că autorul nu se referea la reţelele de socializare, ci strict la internet. Această atitudine ne surprinde cu atât mai mult cu cât Marius Mircu s-a dovedit de multe ori un vizionar (Biblioteca pentru copii, Muzeul Evreiesc fiind doar două exemple), un om deschis spre nou, un promotor al descoperirilor ştiinţifice. Toate perspectivele din care este analizat secolul XX îl conduc pe autor spre concluzii negative, acesta utilizând frecvent sintagme precum „îngrozitor secol!, sângeros şi nefericit secol!" sau „un secol de dezastre", „luat în ansamblu, secolul meu a fost o mare dezamăgire, un eşec". Majoritatea adjectivelor transmit o stare de spirit negativistă: „o lume bolnavă, profund bolnavă" (cuvântul bolnav se repetă în diverse formule în text), „omenirea e tot mai bolnavă", „boală molipsitoare", sărăcie, molimă, prăpăstioasă, nenorociri, pacoste, paranoia. Nici presa nu este ferită de criticile jurnalistului, în opinia căruia acest domeniu „a cunoscut culmea desăvârşirii, dar şi a deşănţării"[9].

Limba română și rigoarea în presa israeliană

[9]Idem, *Gloriosul meu secol blestemat*, în *Minimum*, anul XIV, nr. 154, ianuarie 2000, p. 33-37.

Una dintre consecințele globalizării a constat și în introducerea aglicismelor în limba română. Preocuparea lui Marius Mircu pentru limba română, dorinţa ca aceasta să fie utilizată corect şi, pe cât posibil, ferită de anglicisme, a fost constantă („Am ceva împotriva limbii engleze? Nicidecum! Dar să n-avem nimic nici împotriva limbii române curate!"). Gazetarul evită să menționeze faptul că în colaborările sale din perioada interbelică utiliza la rândul său cuvinte sau expresii din limba engleză, a căror traducere era menționată în paranteză. În acest context, Marius Mircu considera că strategiile de susţinere a economiei naţionale ar trebui extinse şi asupra limbii, care era supusă unei mari presiuni mediatice, ceea ce a condus la introducerea şi utilizarea cuvintelor în limba engleză sau a unor derivate ale acestora, în dauna cuvintelor românești. Jurnalistul nu neagă meritul limbii engleze de a asigura o comunicare facilă între popoare, însă acest lucru nu trebuie să interfereze cu limba naţională sau să conducă la desfiinţarea acesteia. Desigur că ultima afirmaţie a omului de cultură este exagerată, însă autorul urmăreşte să ne avertizeze de amploarea fenomenului. Pentru susţinerea punctului său de vedere, Marius Mircu oferă câteva exemple de utilizare corectă sau incorectă, în unele cazuri, a cuvintelor din limba engleză. Radio Kol Israel utiliza cuvântul „corespondent" pentru a indica personalul din redacţie. Corect ar fi fost redactori sau corespondenţi. Şefii sunt numiţi leader (lider), iar întâlnirile la nivel înalt sunt „summit-uri". Concluzia era una singură: „Pentru asta învăţăm de zor limbi străine, ca să avem cu ce înlocui limba noastră? Da, să învăţăm cât mai multe limbi străine, pe... toate chiar, începând cu prea populara engleză; dar nu în dauna ebraicii sau a românei!"[10]

Cu răbdarea unui dascăl, Marius Mircu a încercat să corecteze, atunci când a avut ocazia, unele dintre cele mai frecvente greşeli de exprimare pe care le întâlnea. A făcut-o atunci când lucra în presa pentru copii în România, dar şi în Israel. Din articolele care abordează acest subiect transpare durerea şi frustrarea pe care gazetarul le simţea atunci când regulile elementare ale gramaticii limbii române nu erau respectate. Un împătimit cititor de presă, acesta semnalează în articolul *Stridenţe în limba română din Israel*, o serie de erori care se strecurau în exprimarea colegilor de breaslă. Cu siguranţă că acest articol nu i-a atras simpatia autorilor respectivelor texte, însă a fost util cititorilor, care aveau astfel posibilitatea să evite anumite capcane lingvistice. Tonul calm, obiectiv al autorului demonstrează intenția acestuia de a corecta, gazetarul reușind să găsească acel echilibru fragil în exprimare menit să nu ofenseze[11].

Marius Mircu a îndrăgit limba română, manifestând în permanenţă o preocupare faţă de direcţia în care aceasta evolua. Textele publicate în *Minimum* sunt relativ scurte, abordând problemele delicate ale limbii române, cărora jurnalistul consideră că fiecare este dator să le acorde maximum de atenţie: cacofoniile, evitarea anglicismelor sau erorile, intenţionate sau nu, care apar la tipărirea textelor. Textele nu sunt teoretice, pentru exemplificare autorul indicându-ne două familii de cuvinte: popor şi curte (cu derivate, Curtici, Curiaţi, curier etc.). De asemenea, gazetarul publică intervenţia lui Octav Moscuna referitoare la două greşeli de exprimare din opera lui Grigore Alexandrescu. Nu ştim dacă dintr-o bună cunoaştere, coincidenţă sau documentare, jurnalistul îi semnalează lui Octav Moscuna una dintre propriile cacofonii: „Dat fiindcă catul şefilor..."[12] Tema constituie subiectul unei mini-serii de articole prin intermediul cărora avem ocazia să ne reamintim cuvinte sau expresii care se încadrează în această categorie.

[10]Idem, *Noblesse oblige...*, în *Minimum*, anul XVI, nr. 187, octombrie 2002, p. 20.
[11]Idem, *Stridenţe în limba română din Israel*, în *Minimum*, anul XIV, nr. 160, iulie 2000, p. 21.
[12]Idem, *Adio cacofonio!* (IV), în *Minimum*, anul XIV, nr. 155, februarie 2000, p. 29.

Autorul enumeră o parte dintre acestea provocându-i pe cititori să completeze lista[13]. Uşor ruşinat, doar în aparenţă, reporterul pare a-şi cere scuze pentru conţinutul articolelor: „Îmi pare nespus de rău că mă servesc la *Minimum* de asemenea cuvinte, dar ştiţi, probabil, că nu eu le-am născocit, circulă peste tot, chiar şi în dicţionare."[14] Marius Mircu ne vorbește despre una dintre cele mai frecvente greşeli utilizate pentru evitarea cacofoniei, și anume, utilizarea virgulei, care însă nu face decât să atragă atenţia asupra cuvintelor pe care le desparte. Fără a preciza de unde a preluat informaţia sau analiza pe care se bazează, autorul afirmă: „Se pare că pitoresca limbă română e cea mai bogată în cacofonii", care nu trebuie însă privite negativ deoarece „mai înviorează şi ele omenirea."[15]

Cenzura din timpul dictaturii comuniste ne surprinde prin vigilența de care dă dovadă în anumite circumstanțe. Marius Mircu rememorează una dintre observațiile pe care le-a primit din partea cenzurii pe durata colaborării la *Revista cultului mozaic*. Nuanţele limbii române, exactitatea exprimării pot să scape uneori vigilenţei redactorilor. Revista dedicase aniversării Rabinului-șef un număr special, titulatura acestuia fiind asociată de trei ori cu România, în sintagma „Rabinul-şef al României". Observaţia scrisă a cenzurii nu lasă loc de interpretări: „România nu are Rabin-şef. Şef-rabinul este al *evreilor* din România." Este de altfel expresia care s-a încetăţenit, fiind frecvent utilizată de mass-media. Marius Mircu atrage atenţia că „nu e vorba de Rabin-şef al României, România n-are şi n-a avut niciodată şef-rabin! Şi nici nu poate fi vorba de şef-rabin al Angliei, al Franţei, al Bulgariei... cum se exprimă aceleaşi publicaţii de limba română."[16]

Cacofoniile nu sunt însă singurele greșeli de exprimare identificate de gazetar. Atent la nuanțe, acesta oferă exemple concrete ale celor mai frecvente greşeli ale colegilor de breaslă din presa de limba română din Israel. Cu umor, Marius Mircu remarca exprimări precum „I-au decapitat ambele picioare" sau „«au luat parte şi numeroşi scriitori şi poeţi». Întreb din nou: poeţii nu sunt scriitori?" Pentru a conferi o tentă mai puțin critică, reporterul apelează la umor și ironie („Umor involuntar? Dar poate că e pur şi simplu voluntar: să ne mai dispună în aceste vremuri atât de triste!"), păstrând anonimatul autorilor, publicațiilor sau titlurilor articolelor. (Marius Mircu, Hai să râdem!, în Minimum, anul XVI, nr. 185, iulie/august 2002, p. 28)

Utilizarea corectă a cuvintelor, formulările clare şi simple sunt câteva dintre aspectele pentru care militează Marius Mircu, prezentând argumente şi exemple concrete menite să îi susțină afirmațiile, oferind şi soluţii alternative, corecte din punct de vedere gramatical şi lexical pentru greșelile prezentate. Apariţia unei noi cărţi este întotdeauna catalogată drept „ultima", termen considerat impropriu de către autor având în vedere faptul că recenzorul nu avea de unde știi dacă aceea avea să fie într-adevăr ultima operă a respectivului scriitor. Pe de altă parte, rigoarea îl determină pe gazetar să ia atitudine împotriva categoriei în care erau încadrate diferitele publicații, considerând ridicolă atribuirea denumirii de ziar unor publicaţii locale „în patru-şase pagini sau păginuţe". Marius Mircu explică trăsăturile pe care o publicaţie trebuie să le îndeplinească pentru a putea fi considerată ziar, sugerând denumiri alternative, mai adecvate contextului: „gazetă, săptămânal, lunar, anual sau... cincinal". Articolul se încheie cu o referire la titlul revistei *Minimum*, care „nu este pur românesc; dar dacă am denumi revista pe româneşte, «cel puţin» parcă n-ar fi un titlu potrivit pentru o publicaţie onorabilă!"[17]

[13]Idem, *Iar ne... cacofonim*, în *Minimum*, anul XIII, nr. 152, noiembrie 1999, p. 25.
[14]Idem, *Dosarul cacofoniei!* (III), în *Minimum*, anul XIII, nr. 153, decembrie 1999, p. 30.
[15]Idem, *Trăiască cacofonia*, în *Minimum*, anul XIV, nr. 151, octombrie 1999, p. 74.
[16]Idem, *Şef-rabin al Românei?*, în *Minimum*, anul XVI, nr. 182, mai 2002, p. 31.
[17]Idem, *De ani de zile...*, în *Minimum*, anul XVI, nr. 189, decembrie 2002, p. 27.

Simțul dezvoltat al umorului îi permite lui Marius Mircu să surprindă aspecte inedite, menite să îl facă pe cititor să zâmbească, dar care, dincolo de acest aspect, subliniază anumite trăsături ale limbii române pe care utilizatorul nativ le poate ignora. Jucându-se cu literele, cuvintele şi propoziţiile, jurnalistul demostrează că există situaţii în care indiferent de ordinea în care citim un cuvânt (de la stânga la dreapta sau invers) semnificația este aceeași: Ana, apa, potop, caiac sau „Epuraşul uşa rupe". O particularitate o constituie categoria acelor cuvinte care inversate oferă o explicaţie a semnificaţiei lor: „nabab-baban, aramă-amară, după-apud" şi altele. Inventiv, dar şi cu o puternică doză de ironie, care transmite un mesaj clar cu privire la relaţiile dintre români şi evrei, jurnalistul ne oferă şi explicația: „Au fost realizate cuvinte care, citite de la stânga la dreapta, să fie percepute şi de evrei care obişnuiesc să citească de la dreapta la stânga. De atunci datează indestructibila prietenie româno-evreiască şi... invers!"[18]

Captivaţi de lectură sau preocupaţi de desluşirea anumitor probleme, de multe ori ignorăm greşelile de exprimare sau de tehnoredactare pe care le întâlnim în text. Alteori ne amuzăm şi le povestim celor apropiaţi. Însă rareori ne punem problema dacă acestea au fost cauzate de simple neatenţii sau au fost provocate intenţionat cu scopul manipulării cititorului sau, de ce nu, a-l discreditării autorului: „Greşeala de tipar: o armă teribilă a presei, din momentul în care s-a descoperit că poate fi şi voluntară, adică provocată anume, ca... din eroare!" Pe parcursul formării sale profesionale, Marius Mircu a avut ocazia de a lucra în cadrul tuturor departamentelor dintr-o redacţie, transmiţându-ne informaţii avizate atunci când ne dezvăluie amănunte din culisele procesului de tipărire. Pentru jurnalist, greşeala de tipar reprezintă „unul dintre farmecele vieţii". În procesul de tipărire a unui text, fie că vorbim despre publicarea unui volum sau a unui periodic, un loc important este ocupat de culegători (tehnoredactori) şi corectori. Desigur că erorile umane care pot interveni în procesul de culegere sunt datorate culegătorilor, însă corectorii sunt cei care „n-au decât «meritul» că nu le-au sesizat, că le-au tolerat." În funcţie de contextul în care apare eroarea, ea poate stârni fie amuzamentul, fie furia autorului, cititorului sau a actorilor implicaţi. Astfel de greşeli pot să apară fie prin omiterea unei litere, fie prin înlocuirea ei cu o alta. Pentru exemplificare, Marius Mircu selectează câteva erori tipografice din propriile articole, care i-au atras critica colegilor de breaslă. Într-unul dintre titlurile articolelor publicate în *Gazeta* în loc de cuvântul „pomină" a fost tipărit „pomană", iar „personalitate" a fost înlocuit cu „personulitate". Nici în timpul colaborării la *Naţiunea* nu a fost ocolit de astfel de incidente. A treia literă din cuvântul „călcat" (era vorba despre un fier de călcat) fusese omisă, din neatenţie. După cum ne mărturiseşte jurnalistul întâmplarea de la *Naţiunea* a constituit un moment de revelaţie: „Atunci mi-am dat seama că nu întâmplător se fac anumite greşeli (de fapt preferinţe): corectorul, tipograful optează anume pentru un cuvânt de mai largă circulaţie!"[19]

Consumator avid de presă, Marius Mircu parcurgea cu atenţie periodicele vremii, semnalând nu doar greșeli de exprimare, ci și inexactități. Astfel, pentru prima dată întâlnim în numărul din aprilie 1997 câteva rectificări aduse de jurnalist informaţiilor publicate în numărul din martie al revistei *Minimum*, în ziarul *Ultima oră* şi în *Viaţa noastră*. Este vorba despre numele şi locul naşterii unor evrei (Solomon Schechter, care fusese prezentat drept englez, însă era născut în România) sau despre ziarul *Mântuirea*, care fusese catalogat ca fiind singurul periodic evreiesc din România, informaţie incorectă deoarece *Înfrăţirea* îşi putea aroga acest

[18]Idem, *Să ne amuzăm*, în *Minimum*, anul XIV, nr. 159, iunie 2000, p. 20.
[19]Idem, *Greşelile de tipar: unul din farmecele vieţii*, în *Minimum*, anul XIV, nr. 157, aprilie 2000, p. 17-18.

titlu[20]. Marius Mircu poate fi considerat o autoritate în ceea ce privește istoria presei evreiești din România, fiind autorul unui volum complex care tratează acest subiect (*Povestea presei evreieşti din România. Povestea evreilor din România* apărut în anul 2003). Volumul a fost recenzat și în revista *Minimum*, G. Iosub afirmând că opera este „cea mai completă, cuprinzând tot ce s-a publicat pe teritoriul întregii Românii, incluzând nu numai presa în limba română şi idiş, ci şi cea în limbile ebraică, germană şi altele." Datorită stilului său, Marius Mircu „nu se rezumă a publica documente seci, ci, […] face ca aceste documente să prindă viaţă în aşa fel încât lucrarea să îi intereseze nu numai pe specialişti, ci şi marele public."[21] Urmărind cu atenţie nu doar presa, ci şi noile apariţii editoriale, Marius Mircu semnalează o eroare în ceea ce priveşte una dintre cărţile fratelui său, semnată Mircu Marcel şi care este inclusă de *Dicţionarul Scriitorilor Români* apărut la Bucureşti în 2001 pe lista lucrărilor lui Marius Mircu[22]. O altă corecţie apare în ceea ce priveşte denumirea Transnistria, despre care Iosef Govrin, în lucrarea *Transmitria şi Holocaustul în istoriografia românească*, afirma că ar fi apărut după iulie 1941. Gazetarul a identificat în colecţia ziarului *Dimineaţa*, numerele din 1938, aflate în colecţia Academiei Române, numele de Transnistria. Concluzia este că „denumirea de Transnistria nu a fost creată după al Doilea Război Mondial. Doar «faima» îi datează de la sinistrul război..."[23] Articolele pe această temă demonstrează nu doar atenția acordată de Marius Mircu textelor din presa scrisă, ci și cultura gazetarului. Mărturie a veridicității afirmației noastre este și semnalarea greșelii Ellei Rind, care îi atribuie lui George Bacovia un vers aparţinându-i lui Ion Minulescu: „În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână, un bătrân şi o bătrână – două jucării stricate – merg, ţinându-se de mână..."[24]

Până la urmă totul se rezumă la experienţa de viaţă, care îţi oferă o perspectivă mai mult sau mai puţin complexă asupra lumii. Din acest punct de vedere putem afirma, fără teama de a greși, că Marius Mircu excelează. Experienţa de viaţă şi cea de jurnalist, la care se adaugă şi setea de cunoaştere au contribuit la formarea unui erudit care poate constitui un model pentru orice tânăr care visează să își formeze o carieră în lumea culturală. Având o dublă perspectivă, cea de jurnalist şi cea de scriitor, Marius Mircu considera că orice gazetar poate deveni scriitor. Este nevoie de câteva ingrediente, cel mai important fiind, în accepţiunea autorului, perseverenţa, completată, am adăuga noi, cu talentul. Autorul își motivează punctul de vedere prin exemplul marilor scriitori, care au practicat gazetăria, lăsând să se înţeleagă că presa oferea oamenilor de cultură din perioada antebelică şi postbelică mijlocul cel mai facil pentru mediatizarea operei şi ideilor, datorită reţelei de distribuţie, dar şi a costului redus. Cele două profesii nu sunt interconectate şi interdependente („nu, nu e o condiţie ca un viitor scriitor să treacă neapărat prin presă, cum nu e o condiţie ca un scriitor să treacă neapărat prin şcoli") însă ucenicia în lumea presei poate constitui un bun exerciţiu: „O bună pregătire pentru scriitor: are prilejul să cunoască mai bine viaţa cea de toate zilele, oamenii şi, în acelaşi timp, îşi rodează stiloul." O condiţie fundamentală este lectura, pasiunea pentru citit, care reprezintă „şcoala cea mai sigură". Este demn de precizat faptul că reporterul nu împărtășea ideea celor care afirmau că „viaţa e mai bogată, mai inventivă decât mintea omului, dar dacă ar fi fost aşa, literatura nu ar mai fi apărut,

[20]Idem, *Marius Mircu face câteva rectificări (mai mici sau mai mari)*, în *Minimum*, anul XI, nr. 121, aprilie 1997, p. 21.
[21]G. Iosub, *Marius Mircu, Povestea presei evreieşti din România, Editura Glob, Bat Yam, 2003*, în *Minimum*, anul XVIII, nr. 204, martie 2004, p. 59.
[22]Marius Mircu, *Eroare într-un dicţionar*, în *Minimum*, anul XVIII, nr. 210, septembrie 2004, p. 49.
[23]Idem, *Cu privire la denumirea „Transnistria"*, în *Minimum*, anul XVI, nr. 180, martie 2002, p. 25.
[24]Idem, *Rectificare*, în *Minimum*, anul XV, nr. 171, iunie 2001, p. 31.

omenirea s-ar fi mulţumit cu gazetăria." Articolul îi încurajează pe acei gazetari care cochetează cu ideea de a deveni scriitori să nu își abandoneze visul, deoarece „literatura nu este un har de la Dumnezeu sau de la Diavol, ea este un meşteşug, ca toate meşteşugurile: dar un meşteşug mai... meşteşugit!"[25]

Un altfel de comunicator a fost și caricaturistul revistei *Minimum*, Leon Livadaru, un evreu român născut în comuna Albeşti, descris cu multă căldură de Marius Mircu. Viaţa grea și încercările ei nu l-au schimbat pe caricaturist, acesta având tăria de caracter de a rămâne acelaşi „om bun corect, cum nu prea întâlneşti". Timid, Leon Livadaru a trăit retras, dovadă fiind faptul că singura fotografie pe care gazetarul a găsit-o a fost cea din cartea de identitate: „Cât de neobișnuit era Leon Livadaru o arată şi faptul că i-am răscolit toată casa şi n-am găsit o fotografie mai festivă a lui, cu care să ilustrez aceste sărace rânduri! A trebuit s-o folosesc pe cea de pe buletinul de identitate" Era un om modest, care îi mărturisea gazetarului că evocarea lui nu trebuie să fie „nici amplă, nici minusculă!", deoarece considera că persoana lui „nu prezintă importanţă."[26]

Realități sociale și tendințe la modă

Marius Mircu era conștient de faptul că scopul periodicelor nu era doar cel educativ, ci și unul informativ sau de divertisment, motiv pentru care pe parcursul carierei a abordat teme diverse menite să îndeplinească câteva dintre obiectivele presei. Observator atent al realităților cotidiene, autorul își bazează articolele pe întâmplări reale, pe care le transpune în texte pline de umor și ironie. Opinia publică este mereu supusă influențelor mediatice, cele care creează vedete, lansează curente de opinie sau reacţii neaşteptate. Cele mai frecvente schimbări de mentalitate, care nu pot trece nesesizate, remarcându-se în ceea ce privește numele de botez ale copiilor. Un caz celebru în epocă este cel al lui Theodor Löwenstein-Lavy, botezat după Theodor Herzl: „Foarte mulţi băieţi evrei născuţi în anul în care a decedat Herzl i-au moştenit numele. Eu sunt unul dintre beneficiari!" Exemplele de acest fel pot continua, jurnalistul amintind-o pe Shirley Temple, Valencia (cântecul) sau Ramona[27].

Dezamăgit de practica unora dintre participanții la evenimentele culturale, care aveau obiceiul de a participa doar la prima parte a manifestărilor pentru a savura preparatele culinare oferite de organizatori, jurnalistul nu își poate masca dezamăgirea folosind ironia. Cutuma de a oferi această „trataţie uşoară", cum o numeşte jurnalistul, avea puterea de a atrage un public generos la evenimentele literare, calitatea vorbitorilor contând prea puţin în acest cadru. Interesant este că „trataţia" era oferită la început, fiind urmată de programul propriu-zis, ceea ce determină ca o parte din posibilii audienţi să părăsească locaţia înainte de începerea manifestării: „E drept, consideră unii că trataţia, oricât de uşoară, îi cam obligă să rămână şi la restul programului; dar se găsesc şi din cei care părăsesc sala când şi-au realizat scopul pentru care veniseră". Sugestia, firească de altfel, este ca „trataţia uşoară" să fie oferită la final, însă Marius Mircu se întreabă câţi dintre cei care frecventează acest gen de evenimente sunt dispuşi să plătească preţul: „Dar nu sunt sigur că amatorii ar plăti aşa de scump trataţia!"[28]

Imaginea autorităților statului

[25]Idem, *De la gazetărie la literatură, de la pâine la cozonac!*, în *Minimum*, anul XIV, nr. 158, mai 2000, p. 51-53.
[26]Idem, *Leon Livadaru*, în *Minimum*, anul XV, nr. 166, ianuarie 2001, p. 27.
[27]Idem, *Cântece cu... cântec*, în *Minimum*, anul XVI, nr. 181, aprilie 2002, p. 28.
[28]Idem, *Trataţie uşoară*, în *Minimum*, anul XVII, nr. 193, aprilie 2003, p. 24.

Toată lumea are două feţe pe care putem sau nu avea ocazia de a le descoperi, incluzând aici și autorităţile, care au capacitatea de a timora cetăţenii. Două întâmplări fericite din viaţa gazetarului se transformă în subiect de presă, acesta contribuind prin articolul său la mediatizarea imaginii Poliției și Fiscului, demonstrând faptul că cele două instituții se aflau în slujba cetăţenilor. Invitat la Poliţie, Marius Mircu descoperă că îşi pierduse actul de identitate, iar la Fisc, i se restituie o parte din impozitul reţinut pe nedrept[29]. Fiecare cu obiceiurile lui am putea spune, după ce parcurgem articolul lui Marius Mircu, *Sâmbătă n-ai voie să fii bolnav*. Aflăm astfel cum un sistem medical performant, care beneficia de personal înalt calificat şi profesionist, putea funcţiona cu sincope datorate practicilor religioase. Internat în spital în după-amiaza zilei de vineri, jurnalistul a fost ignorat complet de medici timp de aproape 48 de ore. Asemenea gazetarului, ne întrebăm la rândul nostru care a fost motivul: „De ce? De Şabat, bunul evreu nu are voie să fie bolnav!" Întrebarea şi răspunsul se repetă de două ori, evidenţiind suprinderea acestuia: „Nu ştiam. Am aşteptat cu nerăbdare în ziua aceea de Şabat să mă vadă un medic, să aflu ce e cu mine. Spre bucuria mea, la un moment dat am văzut apărând pe sală obişnuitul convoi medical (ceva mai redus). Dar a trecut, nu s-a oprit la bolnavi."[30]

Secvențe din istoria evreilor din România

Momente din viaţa evreilor români sunt rememorate în paginile revistei *Minimum,* acestea prinzând viață sub condeiul lui Marius Mircu, obișnuit să prezinte întâmplări și fapte la care a participat în calitate de observator. Au existat totuşi şi evenimente la care jurnalistul nu a participat voluntar, ci a fost prins în mijlocul acestora de urganul vieţii. Evreu fiind, a fost supus în diferite momente istorice violenţelor antisemite. Unul dintre acestea a rămas întipărit în memoria lui și îl împărtăşeşte cititorilor săi. În timpul cât a fost angajat la *Universul copiilor* şi la *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor*, jurnalistul a simțit pe propria piele efectele campaniilor antiseminte, atunci când a fost bătut de un grup de studenţi în parcul Cişmigiu. Aşa cum ne-a obişnuit, Marius Mircu adoptă un ton ironic, care nu face decât să sublinieze dramatismul situaţiei. Comportamentului conducătorului bandei de agresori, care îi atrage atenţia să aibă grijă de ochelari, contrastează puternic cu ordinul pe care acesta îl transmite subordonaţilor doar câteva secunde mai târziu: „Colegi, faceţi-vă datoria!" Trist şi de neconceput în zilele noastre este indiferenţa adulţilor care treceau prin parc în acel moment. Prin vocea unui tată care ieşise la plimbare cu fiul său, se comunică de fapt mentalitățile epocii: „Asta e bătaie? Nu-l vezi că merge pe picioare?"[31]

Interzicerea scriitorilor evrei este unul dintre numeroasele momente tensionate din perioada celui de-al Doilea Război Mondial, care a declanşat diverse reacţii în rândul comunităţii evreieşti, dar şi în sufletele scriitorilor. Ne amintim frustrarea şi furia lui Mihai Sebastian în momentul publicării listelor sau reacţia plină de umor şi savoare a lui Marius Mircu, care declara că astfel a ajuns să fie recunoscut oficial ca scriitor. Sintetizând momentul apariţiei afişelor, semnificaţia acestora, jurnalistul prezintă o nouă perspectivă asupra modului în care au fost întocmite listele. În jurnalul său, Emil Dorian nota că datele scriitorilor au fost obţinute de la Centrala Evreilor (organism aflat în subordinea guvernului Ion Antonescu şi blamat pentru acţiunile sale de către marea majoritate a comunităţii evreieşti). Elementul de noutate îl constituie informaţia conform căreia datele ar fi fost furnizate de doi scriitori evrei, „dintre cei mai

[29]Idem, *Toată lumea are două feţe*, în *Minimum*, anul XIII, nr. 146, mai 1999, p. 75.
[30]Idem, *Sâmbătă n-ai voie să fii bolnav*, în *Minimum*, anul XVIII, nr. 207, iunie 2004, p. 31.
[31]Idem, Rubrica „Cer cuvântul!", *E o alee în Cişmigiu*, în *Minimum*, anul XIX, nr. 225, decembrie 2005, p. 24

cunoscuţi", în schimbul neincluderii lor în respectiva listă. Marius Mircu nu divulgă însă numele acestora. După întocmirea listei, în vederea obţinerii datelor personale au fost delegaţi reprezentanţi pentru studierea arhivelor locale. Pentru omul de cultură, lista a constituit o sursă de informare, acesta aflând informații cu privire la numele de fată al mamei lui şi la numele său din certificatul de naştere. În opinia lui Marius Mircu, „scriitorii erau speriaţi nu pentru că li se interzicea vânzarea cărţilor, ci pentru că erau supuşi oprobiului public, care multe poate aduce!"[32] În numărul din octombrie 2004 al revistei *Minimum*, după exact 65 de ani de la apariţia listelor scriitorilor evrei interzişi, jurnalistul revine asupra subiectului, reluând parţial informaţiile publicate iniţial, adăugând câteva elemente de noutate. Cel mai important amănunt este legat de numele celor doi scriitori evrei care nu fuseseră incluse pe listă: Saşa Pană („poate pentru că era medic militar în armată") şi prietenul său Ury Benador „despre care se spunea (dar n-am confirmare) că ar fi ajutat ministrul la alcătuirea listei, cu condiţia ca el să nu figureze." Marius Mircu sesizează ironia situației, care este posibil să îl fi salvat de la moarte sau de la o viaţă şi mai chinuită. Toţi cei incluşi pe listă erau consideraţi ostatici şi, în consecință, nu aveau permisiunea de a părăsi oraşul: „De două ori am fost mobilizat la Garnizoana Bucureşti, spre a fi trimis la muncă forţată undeva în Basarabia. Am arătat că sunt ostatic, astfel că îmi este interzis să părăsesc Bucureştiul."[33]

Plecând de la exemplul personal, Marius Mircu explică unul dintre fenomenele frecvent întâlnite în rândul comunităţii evreieşti – schimbarea numelui. Prigoana antievreiască a fost cea care i-a determinat pe evrei să găsească o soluţie pentru supravieţuire. În familia lui Marius Mircu există două astfel de exemple. Suferind cumplit ca urmare a rănilor produse de o bandă de agresori din Bacău, tatăl jurnalistului se hotărăşte să îşi schimbe numele din Gherş în Alter, „ca să deruteze destinul", în timp ce jurnalistul îl „adoptă" pe Marius Mircu pentru a-şi putea exercita profesia: „Mulţi evrei, mai cu seamă literaţi şi gazetari şi-au schimbat numele, astfel că au putut lucra nestingheriţi multă vreme. De pildă eu: de când din Israel Marcus m-am convertit în Marius Mircu, tot lucrez şi nu mă mai satur!"[34]

Articole de opinie

Ne reţine atenţia o serie de patru panseuri din care unul cu temă politică, referitoare la atitudinea autorităţilor faţă de atacurile teroriste şi reacţiile diferitelor ţări la adresa evreilor. Oamenii se obişnuiseră ca atunci când ascultau ştirile la radio să fie informați despre atacuri teroriste asupra populaţiei evreieşti, singurul amănunt nou oferit de realizatori fiind legat de locaţia unde se petrecuse incidentul. Pentru prima oară Marius Mircu renunță la tonul ironic şi exprimă un punct de vedere tranşant, dur, cu privire la măsurile care se cuveneau a fi adoptate: „Dacă mi-ar sta în putinţă cu teroriştii m-aş purta teroristic: au atacat un autobuz de-al nostru, aş ataca două autobuze de-ale lor. La fel, dacă vor ataca vreun restaurant, un restaurant, un automobil, orice. Vor mai fi stimulent asasinatele?" Statele care criticau acţiunile Israelului era invitate să mediteze înainte de a lansa atacuri, având în vedere situaţia tensionată: „Vor lătra împotriva noastră unele ţări, unele persoane? Ei şi? Eu le doresc acelora, din toată inima, o situaţie ca a noastră, ca să avem ocazia să lătrăm şi noi împotriva lor." Articolul se încheie cu o parafrazare a lozincii lansate după eliberarea României: „Libertate, dar nu pentru fascişti!",

[32]Idem, *Povestea unor afişe*, în *Minimum*, anul XI, nr. 123, iunie 1997, p. 27.
[33]Idem, *Scriitori evrei indezirabili*, în *Minimum*, anul XVIII, nr. 211, octombrie 2004, p. 24.
[34]Idem, *Ce uşor e să-ţi înşeli destinul!*, Rubrica „Cer cuvântul!", în *Minimum*, anul XIX, nr. 223, octombrie 2005, p. 26.

jurnalistul declarând: „Democraţie, dar nu pentru terorişti!”[35] Expresia „Contra terorismului trebuie luptat teroristic!” este reluată într-un context mai paşnic, acela al grevei lucrătorilor de la salubritate, care prin acţiunea lor de protest aveau repercursiuni asupra întreagii populaţii. Jurnalistul este tranşant şi transmite soluţii atât autorităţilor („Se cere votată şi mai ales aplicată cu grabă o lege categorică: strict interzise grevele împotriva populaţiei, permise numai cele direct împotriva unor vinovaţi”, greviştii fiind consideraţi în concediu fără plată pe durata protestelor), cât şi greviştilor („faceţi greva foamei [...] adică să vă pedepsiţi pe voi, nu populaţia. Pentru cauza voastră se cuvine să suferiţi voi, nu alţii, aşa e drept, aşa e cinstit! Asta vă va ajuta considerabil să reuşiţi. Toată lumea va fi cu voi, pe onoarea mea!”[36]

Concluzii

Colaborarea la revista *Minimum* denotă în primul rând dragostea jurnalistului vizavi de limba română, acesta transformându-se într-un dascăl dedicat, care semnalează erorile din presa românească din Israel. Spiritul de justițiar îl determină pe gazetar să își avertizeze cititorii asupra unor aspecte care privesc realitățile sociale din Israel, dar și aspecte legate de prigoana antievreiască. În general, textele se remarcă datorită exemplelor concrete, umorul și ironia fiind două dintre cele mai frecvente „arme” lingvistice la care jurnalistul apelează. În ceea ce privește dimensiunile articolelor, gazetarul optează pentru materiale de mici dimensiuni, în care informația este redusă la strictul necesar. De asemenea, Marius Mircu ne încântă și de această dată cu titlurile inspirate ale articolelor (*Povestea unor afişe, Sâmbătă n-ai voie să fii bolnav* sau *De la gazetărie la literatură, de la pâine la cozonac!*). Colaborarea la revista *Minimum* demonstrează dragostea omului de cultură pentru limba română, putând fi considerată una dintre cele mai frumoase colaborări din Israel.

Bibliografie

Cărți

Budău, Eugen, *Bacăul Literar*, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2004.

Mircu, Marius, *M-am născut reporter!,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Idem, *M-am născut reporter*. Ediţia a II-a revăzută, completată, vol. al II-lea, Editura Glob, Editura Papyrus, Bat Yam, 1998.

Periodice

Minimum (2000)

[35]Idem, *Panseuri naive*, în *Minimum*, anul XVII, nr. 198, septembrie 2003, p. 24.
[36]Idem, anul XVII, nr. 195, iunie 2003, p. 23.

FATHER IOAN SABĂU (1914-2009): WORTHY SERVANT OF CHRIST AND CONFESSOR OF THE RIGHT FAITH

Nicolae Jorza (Nifon)
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Nicknamed „the patriarch of Hunedoara County", Father Ioan Sabău (1914-2009) served the Romanian Orthodox Church for 73 years in an exemplary way. His word lighted in his fullness as light set on a candlestick, to give light to all (Mt 5:13) though he kept the faith alive among the sons of our people Romanian. In full Communist era, Father Ioan Sabau managed to build a true cathedral, in Vinerea, in today's known Alba County. This fact was considered as an act of defiance against the political regime who then triggered an endless suffering, in which has acquired a martyr's crown of Jesus.

Keywords: Priest Ioan Sabău, Romanian Orthodox Church, Ministry, Church from Vinerea, Church from Bobâlna.

Introducere

Studiul de faţă încearcă să surprindă profilul pastoral al unui vredinc preot şi mărturisitor din părţile Hunedoarei, oferind totodată un bogat izvor de strategii pastorale pe care le poate folosi şi azi orice preot slujitor al Domnului Iisus Hristos.

Fiind conceput sub forma unui viu itinerar pastoral, studiul nostru este structurat în trei mari capitole: 1) Capitolul I prezintă începuturile activităţii pastorale a părintelui Ioan Sabău; 2) Capitolul al II – lea, care reprezintă centrul de greutate al acestui studiu, descrie pastoraţia desfăşurată în parohia de la Vinerea (jud. Alba); 3) Capitolul al III – lea surprinde câteva aspecte ale slujirii preoţeşti a părintelui Ioan Sabău după ieşirea din închisoare, când a început să fie permanent urmărit de Securitate.

În această cercetare ne propunem să oferim preoţilor, şi nu numai, un exemplu concret de slujire al misiunii preoţeşti, chiar şi în condiţii de prigoană asupra Bisericii Ortodoxe Române. Am dorit să ne oprim şi asupra personalităţii părintelui Ioan Sabău deoarece considerăm că este prea puţin cunoscut în mediul academic, iar activitatea sa pastorală şi misionară poate fi o importantă sursă de inspiraţie pentru toţi preoţii din zilele noastre.

Întrucât s-a scris destul de puţin, până în prezent, cu privire la activitatea pastoral-misionară a părintelui Ioan Sabău, principalele surse folosite de noi în acest studiu se constituie atât din bibliografia avută la dispoziţie cât şi din interviurile luate de noi unor oameni care l-au cunoscut personal. La acestea se adaugă o sursă importantă şi nevalorificată, până în momentul de faţă, anume: dosarul de urmărire penală şi cel informativ al părintelui Ioan Sabău de la C. N. S. A. S.

Capitolul I. Începutul activităţii pastorale a Părintelui Ioan Sabău

Părintele Ioan Sabău s-a născut la 20 octombrie 1914, satul Folt, județul Hunedoara. A făcut școala primară în satul natal (1920-1924) și apoi a urmat Liceul Teoretic „Aurel Vlaicu" din Orăştie (1924-1931). După absolvirea liceului, tânărul Ioan Sabău s-a înscris la Facultatea de Teologie din Cernăuţi, unde a avut profesori străluciţi, de la care a dobândit o aleasă cultură şi

dragoste de neam. A fost iubit şi foarte apreciat de dascălii săi. În anul 1935 a încheiat studiile la Facultatea de Teologie din Cernăuţi, luându-şi licenţa cu note maxime. În același an, după căsătorie, a solicitat Mitropolitului Nicolae Bălan o parohie. A fost trimis la Ceru-Băcăinţi, nu departe de locurile natale, într-o comunitate care de peste cinci zeci de ani era lipsită de preot. A fost hirotonit diacon, apoi preot la 29, respectiv 30 decembrie 1935. După mai puțin de doi ani, în 1937, mitropolitul ardelean l-a mutat pe părintele Ioan Sabău în parohia hunedoreană Renghet, cu misiunea de a vindeca o rană învechită acolo: concubinajul. În 1940 este transferat în parohia Vinerea, astăzi cartier al oraşului Cugir, jud. Alba. Părintele s-a dedicat cu totul ridicării bisericii de aici, lucru greu dacă avem în vedere că era în plină epocă comunistă. Dragostea de care se bucura din partea credincioşilor din parohia sa şi din împrejurimi au atras invidia reprezentanţilor regimului, care nu reușeau să se impună în toate pârghiile societăţii rurale. Din aceste motive, în mai multe rânduri, părintele a fost arestat şi închis, condamnarea cea mai lungă fiind executată în temniţa Aiudului. După eliberare, fiind considerat un „om periculos" de regimul comunist nu a fost admis într-o parohie de grad superior, ci tot într-o parohie mică, de ţară, la Bobâlna, judeţul Hunedoara (1 octombrie 1964). A trecut la cele veșnice în 16 februarie 2006, dormindu-și somnul de veci în cimitirul bisericii din Bobâlna.

1. 1. „Cea mai văduvită parohie"

Din spusele Părintelui Ioan Sabău deducem că, după ce a fost hirotonit (25 decembrie 1935), a primit, aşa cum mărturisea acesta, „cea mai văduvită parohie". Este vorba despre parohia *Ceru Băcăinţi* din judeţul Alba (pe atunci în judeţul Hunedoara), un sat de munte situat la nord de râul Mureş, risipit pe nişte dealuri.

El povesteşte, amintindu-şi despre acest episod, zicând că „m-am căsătorit cu o bucovineancă. Amândoi eram săraci. M-am dus în audienţă la mitropolitul Nicolae Bălan, pentru a-i cere o parohie. El avea un fel de rezervă faţă de absolvenţii de la Cernăuţi, deoarece, într-un an, toţi studenţii de la Sibiu fugiseră la Cernăuţi, goniţi de taxele prea mari şi de rigurozitatea exagerată existente la Sibiu. Mitropolitul Bălan mi-a spus: «Nu am decât câteva parohii pentru studenţii de la Sibiu. Nu am nimic vacant la nivelul vostru, al celor de la Cernăuţi!». Văzusem lista cu parohiile vacante înainte de a merge la el şi i-am spus: «Am văzut că aveţi multe parohii vacante.» «Da, mi-a răspuns, dar acolo nu merge nimeni». «Daţi-mi mie una dintr-acelea». S-a mirat. «Care să ţi-o dau?», a întrebat. «Cea mai văduvită parohie», am spus. Aşa a şi fost. A pus degetul pe una şi a zis: «Aici n-a fost preot de 50 de ani»"[1].

Începutul a fost foarte greu întrucât parohia număra 30 de case, toate împrăştiate pe dealuri. Casa parohială era aproape de biserică, dar cu totul dărăpănată, găurită şi plină de igrasie. "Ea nu fusese niciodată locuită fiindcă acolo nu au stat preoţii, din cauza condiţiilor grele de viaţă. Când venea apa mare pe vale, aducea bolovani grei, care izbeau direct în casă. Peste toate, noaptea urlau lupii pe-afară de te treceau fiorii, iar prin casă mişunau şobolanii, încât trebuiau să stea de pază, cu rândul"[2], ca nu cumva şobolanii să muşte fetiţa.

Oamenii locului, care fuseseră lipsiţi atâta vreme de îndemnurile şi rugăciunile unui preot duhovnic, s-au apropiat sufleteşte de părintele Ioan şi curând l-au îndrăgit, urmându-i sfaturile şi ascultându-i chemările către rosturile lor veşnice şi către viaţa Bisericii. Părintele a încercat să aducă noutăţi în viaţa lor spirituală precum: în Postul Mare făcea slujbe în fiecare zi, la care participau mulţi dintre credincioşi, cu toate că drumul de întoarcere către casă dura, pentru unii,

[1] www.formula-as.ro/2001/491/spiritualitate-39/spiritualitate-2734 (site accesat în data de 22 07. 2016).
[2] Interviu cu doamna Maria-Cecilia Sabău, fiica Părintelui Ioan Sabău, realizat în data de 27.08.2015.

până târziu în noapte, sau chiar înspre dimineaţă; a înfiinţat un modest cor bisericesc, îndemnându-i pe copii să cânte la slujba pavecerniţei.

În mai puţin de doi ani (1935 - 1937), cât a păstorit în parohia *Ceru Băcăinţi*, părintele Ioan a contribuit la reparaţia radicală atât a bisericii cât şi a casei parohiale. Totodată a sprijinit zidirea unei şcoli pentru copiii din localitate.

Astfel, în urma zelului misionar şi a activităţii sale pastorale din această parohie săracă, a fost remarcat de către ierarhul său, care l-a rânduit şi l-a trimis spre a rezolva o problemă morală şi stringentă în Satul Renghet din cuprinsul eparhiei Sibiului.

1. 2. Apostol şi misionar în parohia Renghet

Într-un sat din apropiere de *Folt*, judeţul Hunedoara, la *Renghet*, exista o rană morală învechită: concubinajul. În acel sat erau 40 de familii de concubini, dintre care unii trăiau necununaţi de peste 50 de ani. Mitropolitul Nicolae Bălan l-a trimis acolo pe părintele Ioan ca să rezolve problema, spunându-i: „Ai misiunea să-i cununi!”[3] Părintele s-a apucat de treabă, încercând să-i convingă pe oamenii din sat să se cunune.

Însă, misiunea părintelui la Renghet s-a lovit de împotrivirile multor oameni, care-l înfruntau pe părintele cu aceste cuvinte: „Cum stă regele necununat, noi de ce nu putem să stăm?”[4] Fiindcă se ştia faptul că regele Carol al II-lea îşi alungase soţia legitimă, pe regina Elena a Greciei, care era ortodoxă, şi trăia în concubinaj cu o altă femeie, Elena Lupescu. Aflându-se strâmtorat între conştiinţa misiunii sale preoţeşti şi înfruntările venite din partea enoriaşilor săi, părintele Ioan a mers la mitropolitul Ardealului, Nicolae Bălan, şi i-a spus: „De cei de la Renghet mă ocup eu, dar cine se ocupă de problema regelui?! Eu la Renghet mă duc şi-i cunun, dar la rege nu mă pot duce, acolo cred că trebuie să rezolvaţi preasfinţia voastră problema.”[5]

După multă stăruinţă şi zbucium sufletesc, părintele Ioan a izbutit să-i cunune pe toţi cei din Renghet, pe unii dintre ei aflaţi chiar pe patul de suferinţă. A căsătorit chiar şi om în vârstă de 80 de ani, care era orb, cu bătrâna lui. Cu multă înţelepciune părintele n-a invitat pe nimeni la această cununie, ca să nu râdă oamenii de ei, că mirele şi mireasa au o asemenea vârstă.

În cei trei ani de păstorire a părintelui Ioan la Renghet (1937-1940) a fost reparată biserica şi s-a cumpărat o casă parohială cu dependinţele necesare şi grădină cu pomi fructiferi.

Talanţii, mulţi la număr, stăteau tăinuiţi în sufletul părintelui Ioan asemenea unei comori ascunse în pământ. Spre dezgroparea lor, Dumnezeu i-a rânduit o altă mare şi grea lucrare în Biserică.

Capitolul 2. Ziditor de suflete şi ctitor de biserică

În anul 1940 părintele Ioan Sabău a fost transferat, prin concurs, la parohia *Vinerea* (judeţul Alba), pe atunci în judeţul Hunedoara. Aici avea să slujească şi să desfăşoare o deosebită activitate timp de optsprezece ani.

2. 1. Activitatea socială şi comunitară

Parohia de la *Vinerea* nu era deloc uşoară deoarece, potrivit mărturiilor celor care încă mai sunt în viaţă, în *Vinerea* trăiau în vremea aceea şi oameni cuminţi, ţărani aşezaţi, dar şi destui oameni intriganţi, ambiţioşi, pătimaşi, cu năravuri urâte, care nu l-au primit pe părintele cu braţele deschise. Două familii mai importante îşi disputau întâietatea şi influenţa în comună. Vrajba era mare şi se întemeia pe considerente politice: unii erau ţărănişti iar ceilalţi liberali. Când părintele a fost numit preot în Vinerea, a întâmpinat multă ostilitate din partea uneia dintre aceste două familii, care ar fi dorit să impună preot pe altcineva, unul din fiii satului. Doamna

[3] Interviu cu Doamna Maria-Cecilia Sabău, realizat în data de 04.06.2015.
[4] Interviu cu monahul Moise de la Mănăstirea Oașa, realizat în data de 22.09.2015.
[5] Conform relatării doamnei Maria-Cecilia Sabău, interviu realizat în data de 04.06.2015.

Lucreţia Herlea, în vârstă de 85 de ani, îşi aminteşte spunând că: „Când or auzit că vine popa din Folt la Vinerea, cei din neamul lui Macarie or trimis pe unul de-al lor ca să-l înfrunte, să-i spună că nu-l vor preot, fiindcă ei aveau de gând să aducă acolo un alt preot. Şi s-o pornit acela băţos spre Folt, să-i spună părintelui că n-are ce căuta la Vinerea, fiindcă vinerenii nu-l vor. Şi ducându-se la dom' părinte, pe drum era un om cu carul, cu vacile, care s-o înglodat în noroi de nu mai putea să iasă. Trecea unul, trecea altul, da' nici unul nu l-o ajutat. Tocmai atunci venea şi părintele cu căruţa. Şi cum l-o văzut, iute puse părintele mâna la roată şi-l ajută pe bietul om să iasă din ogaşă. N-avu treabă că-i noroi şi că se murdăreşte. Iar omul acela băţos, când o văzut cum l-o ajutat părintele pe acel om, n-o mai putut să-i spună nimic şi s-o întors acasă şi le-o spus la toţi întâmplarea, adăugând: Cum să-l înfrunt eu pe omul acesta?"[6]. Aşa a câştigat părintele inima celor din Vinerea. În cele din urmă, părintele a izbutit să facă pace în sat, mijlocind o căsătorie între doi tineri din cele două familii învrăjbite.

Părintele s-a dovedit un iubitor, dar şi un creator de tradiţii în Vinerea. Prin aceste tradiţii, viaţa satului era împletită cu viaţa Bisericii şi se realiza, în acelaşi timp, o unitate sau o înfrăţire între oameni. Aşa, de exemplu: vinerenii fiind mari cultivatori de vie, de sărbătoarea Cuvioasei Parascheva de la Iaşi (14 octombrie) se făcea slujbă în cinstea sfintei, iar apoi părintele Ioan dădea dezlegare la culesul viilor. Înainte de Cuvioasa Parascheva, înainte de a primi dezlegarea dată de părintele, nimeni nu îndrăznea să intre în vie să culeagă, decât cel mult cu o corfiţă[7], pentru familie. După ziua de 14 octombrie, după ce trecea sărbătoarea Sfintei Cuvioase Parascheva, culesul viilor se transforma într-o adevărată sărbătoare sătească.

Părintele a mai introdus o tradiţie nouă, numită acolo, în sat, „a păştenilor".[8] Această tradiţie se menţine în satul Vinerea până în prezent. *Păştenii* se spovedesc şi se împărtăşesc în Joia Mare, purtând haine tradiţionale româneşti. Potrivit acestei tradiții, se face slujbă de sfeştanie la casa de unde se aduce pâinea pentru Paşti; apoi, *păştenii* împodobesc lumânările de Paşti, ciuberele[9] cu vin şi toată biserica. Iar ca o recunoaşte a faptului că cei plecaţi sunt vii şi prăznuiesc împreună cu cei rămaşi, se face parastas pentru cei care sunt născuţi deodată cu *păştenii*, dar s-au mutat din viaţă.

Părintele Ioan a fost permanent prezent în mijlocul comunităţii. Nu propovăduia doar cu vorba, ci şi împlinea cele ce îi învăţa pe enoriaşii săi. În anul 1948 au fost inundaţii mari în satul Vinerea. În unele locuri apa ajungea chiar şi până la podul casei. Localitatea Vinerea este aşezată între două dealuri, ca într-o albie. De aceea, atunci când a venit apa mare, era să ia podul pe care se trecea între cele două dealuri. Vinerenii îşi amintesc cum numai părintele a avut curajul să intre în apă, legat cu funii, cu securea în gură, ca să lege podul. Astfel de amintiri au rămas neşterse în memoria celor care au fost de faţă şi au avut darul să le sporească mult încrederea în păstorul lor.

Doamna Maria Sabău, fiica părintelui, își amintește: „În anul 1947 a venit din Moldova un vagon plin de copii ai moldovenilor. În Moldova era foamete mare, oamenii se hrăneau cu jir (ghindă) şi scoarţă de copaci, încât bieţii copii erau slabi, cu braţele subţiri şi cu burţile mari, din cauza jirului. Copiii au fost împărţiţi pe la oamenii din sat. Fiecare alegea copiii care erau buni să

[6] Interviu cu doamna Lucreția Herlea din Vinerea, realizat în data de 15.07. 2015.
[7] Corfiță = coș din nuiele, de dimensiuni mai mici.
[8] Întrucât acolo era mereu dezbinare când trebuia să se hotărască cine să dea *Paştile*, părintele le-a propus ca soluție următoarea: cei care împlinesc în acel an 60 de ani, aceia să dea *Paştile*. Cei în cauză au primit numele de „păşteni". În felul acesta ajungea, pe rând, fiecare familie să dea *Paştile* şi, întrucât „păştenii" erau din mai multe familii deodată, nu era toată cheltuiala şi toată greutatea asupra unei singure familii.
[9] Ciubărul este un vas mare făcut din doage de lemn și prevăzut cu toarte, având diferite utilizări.

mai facă şi câte o treabă pe-acasă, la animale, la plug… După ce sătenii şi-au ales copiii pe care au vrut să-i ţină, au rămas şapte copii, pe care nu i-a luat nimeni. Iar tata, ce să facă? A venit cu ei acasă şi i-a ţinut pe toţi."[10]. Acest gest de iubire creştinească dobândeşte semnificaţii şi mai bogate dacă avem în vedere faptul că familia părintelui trăia în condiţii deosebit de modeste, iar doamna preoteasă era suferindă de cancer.

Amintirea părintelui Ioan a rămas vie în sufletele credincioşilor din Vinerea şi toţi cei care-şi amintesc de sfinţia sa sunt copleşiţi de simţăminte sfinte, de lacrimi şi de dor faţă de păstorul lor, pe care-l socotesc că a fost „un înger de la Dumnezeu trimis"[11].

2. 2. Activitatea culturală

În anul 1946, părintele Ioan a înfiinţat la Vinerea Asociaţia „Sfântul Gheorghe" cu scopul de a atrage tineretul la biserică şi de-a se ocupa de educaţia lui religios-morală. Era o asociaţie cu caracter religios-moral în care erau antrenaţi mulţi tineri, unii elevi de liceu, alţii studenţi la Agronomie, Medicină, Conservator şi care activa numai în timpul când elevii şcolilor secundare veneau în vacanţe. În ea erau primiţi numai tineri români, de religie ortodoxă. Nu erau primiţi tineri de alte naţionalităţi şi nici tineri fără şcoală. Părintele făcea cu ei piese de teatru cu subiecte religioase, concerte, unii rosteau poezii scrise de ei, alţii susţineau conferinţe[12]. Ca să poată pregăti corul, pe patru voci, părintele şi-a cumpărat chiar şi o vioară şi a luat lecţii cu un profesor. La slujbe, corul era condus de o femeie de rând, „nana Maria Jinu", care, desi era o femeie simplă, avea aptitudini muzicale deosebite. Doamna Lucreţia Herlea, din satul Vinerea, îşi aminteşte despre aceasta următoarele: „Dom' părinte, din altar, suna cu fluiericea tonul care trebuia şi nana Maria ne dădea melodia la fiecare voce şi începeam a cânta. Nu pot să vă spun ce bucurie era pe noi!... Trăiam zile cu foarte multă bucurie, cum nu mai reuşim să trăim acum. Când era de venea Postul Crăciunului, nu ştiam cum să facem să învăţăm colindele... Dacă unul zicea că ştie un colind, repede îl învăţam toţi. Ne mutam cu corul când la unul, când la altul, ca să nu stăm tot într-un loc, că era greu. Colindam pe lumina de la sobă, că nu era curent electric. Cu atâta bucurie aşteptam seara de Crăciun ca să plecăm, şi cât ne mai zdrumicam[13] să cântăm frumos şi tot ce primeam ofeream pentru Sfânta Biserică. Că oamenii, când vedeau pe părintele, le era ruşine să dea mai puţin, că ştiau că pentru biserică adună banii."[14].

Activitatea legată de Asociaţia „Sfântul Gheorghe" nu era bine văzută de cei care deţineau puterea în stat, deoarece se considera că ea a fost întemeiată pentru a face o activitate potrivnică organizaţiilor de tineret „progresiste". În vremea aceea, în sat activa o astfel de organizaţie, cu numele „Organizaţia Tineretului Sătesc", care era în dușmănie şi în concurenţă cu Asociaţia „Sfântul Gheorghe". Din astfel de considerente, activitatea desfăşurată în cadrul Asociaţiei „Sfântul Gheorghe" a fost unul dintre capetele de acuzare ale părintelui. Ulterior, ea a şi fost desfiinţată. Dar a rămas neştearsă în memoria celor care au activat în ea, care cu multă emoţie îşi amintesc chiar unele replici pe care le aveau de rostit în piesele de teatru.

2. 3. Zidirea bisericii din Vinerea

În centrul activităţii pastorale desfăşurate de părintele Ioan Sabău la Vinerea s-a aflat, fără îndoială, ridicarea bisericii cu hramul „Sfântul Ierarh Nicolae". Biserica era o adevărată catedrală, un monument impresionant de arhitectură, care uimeşte nu numai prin frumuseţea şi armonia ce

[10] Interviu cu doamna Maria, fiica părintelui Ioan Sabău, realizat în data de 27.08.2015.
[11] Interviu cu doamna Lucreţia Herlea, realizat în data de 15.07. 2015.
[12] Aceste aspecte din activitatea Asociaţiei „Sfântul Gheorghe" se regăsesc şi în procesul verbal de interogatoriu aflat în ACNSAS, arhiva operativă, dosarul P 15054, vol. 1, fila 27.
[13] Ne zdrumicam = ne străduiam.
[14] Interviu cu doamna Lucreţia Herlea, realizat în data de 15.07. 2015.

există între pictură şi sculptură, dar şi prin faptul că o biserică atât de măreaţă a fost construită şi sfinţită în plină epocă comunistă. A fost o jertfă atât din partea comunităţii, care pe atunci era destul de restrânsă, dar mai ales din partea părintelui Ioan care în fiecare piatră, în fiecare detaliu din construcţia bisericii a pus ceva din sufletul său. Nimeni nu poate spune cât s-a zbătut părintele pentru a ridica acest locaş Domnului, câte lacrimi, câte rugăciuni, câte drumuri, câtă frământare… Numai dacă zidurile ar putea prinde grai şi fiecare piatră, fiecare cui, fiecare lemn şi-ar spune povestea lui, doar atunci am putea înţelege că în zidurile bisericii e împreună-zidit ceva din sufletul părintelui, ceva din viaţa lui.

Biserica a fost sfinţită în anul 1957, în 20 octombrie (duminica). Sfinţirea bisericii nou ridicate a fost pecetluită de jertfa părintelui căci, a doua zi după sfinţire, părintele Ioan a fost arestat, primind cea mai lungă şi mai grea condamnare dintre toate cele pe care le primise până atunci.

Până la venirea părintelui Ioan în Vinerea, satul cuprindea aproximativ două mii de suflete. Exista acolo o bisericuţă mică în care abia încăpeau şaptezeci de oameni. În anul 1936 se pusese și temelia unei noi biserici de către preotul paroh Nicolae Cerbicean, dar acesta trecuse la cele veşnice în 1940. Năzuinţa părintelui de a continua construcţia bisericii era destul de greu de împlinit întrucât, la acea vreme, satul era împărţit în două tabere, învrăjbite între ele, despre care am amintit mai sus. Însă, unul dintre talanţii părintelui Ioan a fost acela că a ştiut cum să lucreze cu oamenii, a ştiut să-i câştige înspre Biserică, a avut darul de a-i însufleţi şi-a le aprinde râvna pentru casa lui Dumnezeu.

Părintele Ioan avea în parohie un consiliu format din oameni bătrâni, numit „sfatul bătrânilor”, cu care se consulta şi nu făcea nimic fără ei. De asemenea, avea şi un grup de patruzeci de bătrâne evlavioase împreună cu care, ori de câte ori era vreo situaţie mai grea, ajuna şi se ruga (uneori până la patruzeci de zile) şi în felul acesta, cu ajutor ceresc, depăşea piedicile. Obişnuia părintele să spună: „Cu bătrânele din Vinerea am ridicat eu biserica!...”[15]

La construirea bisericii, părintele a fost permanent prezent, urmărind fiecare detaliu constitutiv al lucrării. Uneori îi ajuta pe muncitori: urca pe schelă, căra găleţile cu mortar etc. Mărturiseşte fiica părintelui: „Nu numai că a adus toate cuiele cu spatele (lăzi de cuie a adus de la Câmpia Turzii), dar a şi fost prezent când s-a bătut fiecare cui. Nu erau trenuri potrivite, nu se potriveau legăturile şi de multe ori venea şi cu ocazie. Uneori chiar cu ruşi, căci erau veniţi ruşii în ţară. Ar fi putut chiar să-l împuşte, că multe se mai întâmplau în vremea aceea… A făcut eforturi extraordinare: se ducea după cuie, se ducea după tablă, după cărămizi… Nu ştia din ce să mai scoată bani. La un moment dat, s-a dus la episcopie şi şi-a amanetat salariul pe zece ani înainte”[16].

Legat de construcția bisericii, doamna Lucreția Herlea din Vinerea își amintește că părintele „când avea nevoie de bani pentru biserică, mergea de împrumuta de la cei de care auzea că vindeau animale, apoi făcea rost din altă parte şi-i dădea înapoi şi tot aşa... Absolut fiecare leu era scris în registrele de evidenţă”[17].

După înfiinţarea Asociaţiei „Sfântul Gheorghe”, părintele mergea cu tinerii din asociaţie la Cugir şi prin împrejurimi şi prezenta piese de teatru, iar banii care se adunau erau destinaţi ridicării bisericii. De multe ori, părintele făcea pelerinaje cu credincioşii din Vinerea până la Mânăstirea Afteia, iar la întoarcere, fiecare credincios trebuia să aducă o piatră mare, fiecare după

[15] Conform relatării doamnei Maria-Cecilia Sabău, în interviul realizat în data de 15.07.2015.
[16] Interviu cu doamna Maria, fiica părintelui Ioan Sabău, realizat în data de 27.08.2015.
[17] Interviu cu doamna Lucreţia Herlea, realizat în data de 15.07.2015.

puterile lui, din vale şi până sus în deal, unde se construia biserica, deoarece nu era drum, decât o potecă cât puteai urca cu piciorul[18].

Între anii 1946-1948, părintele Ioan rămăsese fără fonduri şi nu mai putea continua lucrările la biserică. Încă de dinainte de primul război mondial, mai mulţi români din comuna Vinerea se stabiliseră în America. În anul 1948, părintele a întocmit un memoriu către românii din America, originari din Vinerea, prin care îi ruga să ajute, cum vor putea, la construirea noii biserici din Vinerea. El fusese sfătuit să facă aşa de către rudele acestora din Vinerea, de către cunoscuţii cu care cei plecaţi copilăriseră şi de către unii care fuseseră şi ei în America. dar se repatriaseră. Memoriul a fost multiplicat în 3-4 exemplare şi trimis pictorului Niţulescu din Bucureşti, ca să-l expedieze par-avion. Pictorul a răspuns părintelui printr-o scrisoare cum că l-a expediat. Scrisoarea pictorului a ajuns pe mâna Securităţii şi a fost izvorul multor suferinţe ale părintelui. Din America nu a venit nici un ajutor. În acelaşi scop, pentru a obţine ajutor pentru biserică, părintele a scris şi unui vinerean stabilit la Bruxelles. Dar nici din partea aceluia n-a putut primi ajutor, deoarece i-a răspuns părintelui că nu se pot trimite bani în România[19].

Cei de la Securitate credeau că în memoriu au fost scrise lucruri care ar contribui la ponegrirea ţării în afara hotarelor. Cuprinsul memoriului îl cunoaştem din dosarul de anchetă al părintelui Ioan. În cadrul unui interogatoriu din ziua de 12 februarie 1959, părintelui Ioan i s-a dat hârtie şi cerneală şi i s-a cerut să refacă, din memorie, acel memoriu adresat românilor din America. Părintele a răspuns că poate să-l redea cu aproximaţie, deoarece îşi aminteşte părţile esenţiale ale lui, doar că nu-şi mai aminteşte anumite pasaje din Sfânta Scriptură pe care le folosise în memoriul iniţial. Cu un scris care trădează un organism extenuat, părintele a aşternut pe hârtie următoarele:

„Fraţi vinereni,

Ne spune Sfânta Scriptură că vorba bună de la un frate din depărtare este ca un pahar de apă pe vremea secerişului, întins lucrătorului însetat. De la mare depărtare şi de pe uliţele copilăriei voastre vă aducem şi noi vorbă bună, noi, consătenii voştri de odinioară, unii rudenii ale voastre.

Copilăria voastră depănată în amintiri, în ceasuri de nostalgie, nu se poate smulge de plăcutele crâmpeie din zilele de sărbători, când voi zburdaţi ca nişte mieluşei în jurul bisericuţei vechi din cimitir. Vă aduceţi aminte că, încă din vremea copilăriei voastre, ea era veche şi neîncăpătoare. De pe atunci se vorbea intens de o biserică mai potrivită pentru satul vostru mare. Însăşi fatalitatea a vrut ca să pună în acţiune gândul credincioşilor de aici căci, în două rânduri, două incendii au mistuit-o aproape în întregime. Materialul a fost strâns şi şantierul de muncă gata de-a porni, dar – după cum vă amintiţi – s-au aprins flăcările primului război mondial şi din toată truda generaţiei de atunci n-a mai rămas nimic. Au venit ani de refacere, s-au scurs două decenii până când am putut reînnoda firul şi în anul 1937 am săpat fundamentul pentru noua biserică. Cu elan şi cu zor am lucrat până în anul 1941, când un nou război ne-a fost impus şi peste plaiurile noastre s-a semănat jalea – floarea tineretului nostru şi a bărbaţilor în pline puteri a trebuit să se macine pe câmpuri de bătaie. Cu femei văduve, orfani şi bătrâni n-am putut duce jugul nostru, fiind secătuiţi de orice vlagă. Acum suntem într-o perioadă de refacere cu atâtea ruine rămase pe ale noastre meleaguri. De curând a avut loc o explozie a unui depozit de muniţii din apropierea satului nostru. Biserica ne-a devenit cu totul improprie serviciului divin; am fost nevoiţi să reluăm firul, dar anemicele noastre puteri nu ne ajută. Ne spun fraţii vinereni, care v-au

[18] Mihai Cimbru, *Părintele Ioan Sabău – un vrednic slujitor al lui Hristos şi al neamului românesc (1914-2009)*, Editura Episcopiei Devei şi Hunedoarei, Deva, 2015, p. 24.
[19] ACNSAS, arhiva operativă, dosarul P 15054, vol. 1, fila 48.

fost tovarăşi de muncă pe acele locuri pe care voi vă duceţi viaţa, că-şi aduc aminte că, încă pe vremea când şi ei erau pe-acolo, v-aţi gândit să strângeţi ceva fonduri pentru biserica noastră. Acum venim să vă rugăm călduros să readuceţi firul acesta în amintirea voastră şi, pe cât vă este posibil, să ne ajutaţi, înzdrăvenind plăpânda noastră fire. Vă asigurăm că, după cum bolnavului în agonie i se luminează chipul făcându-i-se o transfuzie de sânge, tot aşa şi ajutorul vostru va constitui pentru noi un reazim de readunare a forţelor noastre.

Bunul Dumnezeu să vă rânduiască zile ca să puteţi cândva sosi în satul vostru ca să vă rugaţi în biserica pentru care acum vă cerem obolul, iar noi vă asigurăm că, de fiecare dată când ne vom pleca genunchii, ne vom aduce aminte şi de voi.

În numele credincioşilor din satul copilăriei voastre,

Pr. Ioan Sabău”[20].

Regimul de atunci se simţea nu numai ameninţat, dar şi oarecum stânjenit de oameni vrednici ca părintele Ioan, fiind silit să recunoască, direct sau indirect, că printre cei care-i slujeau interesele nu puteai găsi oameni de asemenea valoare. Povestea părintele Ioan despre sine următoarele: „În plin comunism, eu am sfinţit o biserică... Comuniştii s-au simţit foarte jigniţi; au ajuns să spună într-o şedinţă la toţi comuniştii lor, în Deva: «Mă, popa din Vinerea pune aurul pe pereţi, iar voi nu sunteţi în stare să faceţi un pod!». Fiindcă eu, când pictam biserica, veneam noaptea în gară la Şibot, la ora 02:00, când venea acceleratul din Paris şi primeam foiţele de aur pentru icoane. Plăteam la toţi «chelnerii», dar am obţinut ce mi-am dorit pentru biserică”[21].

2. 4. Sfinţirea bisericii

Sfinţirea bisericii „Sfântul Ierarh Nicolae” s-a făcut în ziua de duminică, 20 octombrie 1957. Slujba a fost impresionantă, fiind oficiată de un sobor de 120 de preoţi, în frunte cu mitropolitul Vasile Lăzărescu al Banatului. Toţi credincioşii participanţi (peste zece mii!) erau îmbrăcaţi în costume populare tradiţionale. Autorităţile, însă, au încercat să boicoteze sfinţirea. Au tăiat limba clopotului pentru ca atunci când se va urca paracliserul să tragă clopotul să cadă peste el şi să se producă accident. Dar, din mila lui Dumnezeu, paracliserul a băgat de seamă că funia clopotului nu era aşezată cum o lăsase el şi, cercetând lucrurile, a descoperit că limba clopotului se mai ţinea doar puţin de clopot şi în felul acesta a fost evitată nenorocirea. Întrucât satul nu era electrificat, părintele Ioan cumpărase pentru iluminarea bisericii, de la nemţi, un grup electrogen, dar cei împotrivitorii au pus zahăr în benzină ca să nu mai pornească. Tot în scopul de a boicota sfinţirea, autorităţile au adus în Cugir (aproape de Vinerea) echipe de fotbal ca să joace meci, dar locuitorii din Cugir s-au dus la sfinţire, cu prapuri, nici unul nu s-a dus la meci. Au mai adus şi caravane cu teatru de păpuşi, Teatrul de Estradă din Deva, Teatrul din Petroşani şi au pus megafoanele în faţa bisericii. Până la urmă, cei care erau cu caravanele de teatru, văzând că nu merge nimeni la reprezentaţia lor, nici măcar un copil, s-au dus şi ei la sfinţire.

În timpul sfinţirii au fost în sat o sumedenie de securişti; mulţi copii de la şcoală au fost organizaţi şi duşi în anumite acţiuni pionereşti, ca să nu ia parte la acţiunea de sfinţire a bisericii. În sala mare a şcolii a fost pregătită masa pentru 500 de persoane. În timpul slujbei de sfinţire, propagandiştii, pe motiv că vor să organizeze acolo teatru, au scos toate mesele în stradă şi au aruncat mâncarea în drum. Toate aceste lucruri au rănit cumplit inima părintelui Ioan. Părintele Cornel Tomescu, fost coleg de liceu şi de teologie cu părintele Ioan, fost preot militar, era bun organizator. Când l-a văzut pe părintele cât era de dărâmat, i-a zis: „Lasă, Ioane, că mă ocup eu,

[20] ACNSAS, arhiva operativă, dosarul P15054, vol. 1, filele 102-103.
[21] Înregistrare video cu părintele Ioan Sabău din data de 16.03.2008, realizată în localitatea Obreja.

organizez eu!”[22] Astfel, s-a dus prin sat, pe la femei şi a adus covoare şi au îmbrăcat toată curtea şi şura şi au pregătit masa afară în aşa fel încât, în cele din urmă, totul a fost cu mult mai frumos decât dacă ar fi fost undeva în interior, a fost inedit.

Cu sfinţirea bisericii de la Vinerea nu se păstrează nici o fotografie, deoarece Securitatea a venit şi a luat filmele din aparatele celor care au fotografiat şi le-au voalat. A doua zi după sfinţire, părintele a fost arestat şi dus pentru anchetă. Ca să nu rămână Partidul de ruşine, toate cele întâmplate au fost puse pe seama părintelui, cu învinuirea că le-a făcut anume pentru a compromite Partidul. Chiar dacă au mai fost inventate şi alte motive pentru condamnarea la cei opt ani de închisoare, adevăratul motiv a fost sfinţirea bisericii din Vinerea. După sfinţirea bisericii, a fost trimis în Vinerea un anchetator, care vreme de două săptămâni a cules informaţii de la săteni, căutând pricini pentru condamnarea părintelui. După încheierea cercetărilor, anchetatorul s-a întâlnit cu unul dintre cei de la care a încercat să smulgă declaraţii potrivnice părintelui, care i-a spus: „Apăi, domnule, nu ştiu ce ştii, ce nu ştii despre popa nost’, da’ nu-i vinovat. A zidit 20 de ani la biserica asta şi nu şi-a însuşit un fir de aţă. Membrii de partid nici n-au început să zidească la Căminul Cultural, că deja unul are casă în Cugir, unul în Orăştie. Ne bate Dumnezeu dacă cârtim!”[23]. Impresionat de tot ceea ce auzise de la ţărani în timpul anchetei, anchetatorul i-a spus părintelui: „Îmi plec chipiul de ofiţer în faţa dumneavoastră. Vă admir pentru felul în care vă iubesc oamenii. Am găsit şi pricinaşi, dar adevărul e că eu i-am creat. Dumneavoastră sunteţi trup şi suflet! Aşa am vrea să fie şi membrii noştri de partid!”[24].

După ieşirea din închisoare (anul 1964), „părintele mergea, când era chemat, la diferite evenimente în Vinerea şi vorbea cu însufleţire credincioşilor, mărturisind înaintea lor: «Atât am suferit eu pentru biserica asta şi atâtea lacrimi am vărsat pe sfântă masa asta, de numa’ eu şi Maica Domnului mai ştim... » şi spunea plângând: «Vinerea mea dragă!... »”[25]

Toată jertfa părintelui Ioan pentru biserică a rămas adânc întipărită în conştiinţele credincioşilor din Vinerea, aşa cum se vede dintr-o notă informativă din data de 11.07.1967, pe care a consemnat-o un agent de Securitate la M.A.I. Direcţia Regională Hunedoara, în care sunt redate afirmaţiile cu privire la părintele Ioan, făcute de „unii laici din comuna Vinerea”: „Cu numiţii când m-am întâlnit m-au anunţat, cu o deosebită satisfacţie şi bucurie, sosirea lui Sabău din puşcărie, omul care a fost sufletul satului, reuşind să creeze cea mai frumoasă biserică din regiune în perioadele cele mai critice prin care trecea Biserica. Bura spunea: S-a sacrificat Sabău pentru Vinerea cum S-a sacrificat Hristos pentru omenire”[26].

Capitolul 3. Purtând haina de „om urmărit”

3.1. Păstor de suflete

La 1 august 1964, părintele Ioan a fost eliberat de la Aiud şi s-a întors în satul său natal, Folt. Începând cu data de 1 octombrie 1964 a fost numit preot la Bobâlna (judeţul Hunedoara).

După eliberarea din închisoare, părintele a fost permanent urmărit de securişti şi de informatori, care raportau fiecare mişcare, fiecare amănunt pe care-l sesizau în viaţa şi activitatea părintelui. Numeroasele note informative aflate în dosarul de urmărire al părintelui constituie o sursă bogată de informaţii cu privire la această nouă etapă din activitatea sa pastorală.

[22] Conform relatării doamnei Maria-Cecilia Sabău, în interviul realizat în data de 15.07.2015.
[23] Interviu cu monahul Moise de la Mănăstirea Oașa, realizat în data de 22.09.2015.
[24] Prof. Mihai Cimbru, *Părintele Ioan Sabău*, în *Pătimitori şi pătimire în închisorile comuniste,* coordonator Pr. dr. Florin Dobrei, Editura Reîntregirea a Alba Iuliei şi Editura Devei şi Hunedoarei, 2015, pp. 225-226.
[25] Interviu cu doamna Lucreţia Herlea, realizat în data de 15.07.2015.
[26] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, 43.

Între acestea se află şi o notă extrasă dintr-o scrisoare interceptată de Securitate, scrisă de un credincios din raionul Orăştie către cineva din Baia Mare, în 13 august 1964:

„A venit şi Ionel de la închisoare, au fost toţi duminică la biserică, deşi a făcut 6 ani de închisoare este tânăr şi foarte frumos, o mare bucurie a fost pe toţi când ne-au văzut împreună. Tot mereu vin vinereni să meargă la Vinerea, a refuzat să meargă, stăruinţele sunt mari şi le pare rău de el; când a stat acasă au venit mulţime mare de oameni şi femei să îl vadă”[27].

Era în prag de iarnă şi familia părintelui nu avea nici o agoniseală. Dar, cum zice Psalmistul David: „Tânăr am fost şi am îmbătrânit, şi n-am văzut pe cel drept părăsit, nici seminţia lui cerând pâine” (Psalmul 36,25), Dumnezeu poartă grijă de cei care-L iubesc şi care îşi pun nădejdea în El. Din notele informative date la Postul de Miliţie Folt, din 30 noiembrie 1964 şi 29 decembrie 1964, aflăm că după ieşirea părintelui din închisoare, „s-a format o echipă de a merge prin sat pe la toţi locuitorii pentru a strânge lemne pentru biserică şi pentru popa (...) şi nişte cucuruz ca să-l dea la popa Sabău Ioan, care a venit de la închisoare şi nu are cu ce trăi”[28]. Şi e precizată afirmaţia unui sătean că „trebuie să ajutăm pe popa Sabău Ioan, care a venit de la închisoare, că a fost «pe nedrept» închis de comunişti”[29]. Cât de tare era aprinsă inima vinerenilor de dragoste pentru păstorul lor putem vedea dintr-o notă informativă dată la M.A.I. Orăştie, în 9 ian. 1965:

„În ziua de 26 decembrie 1964, la domiciliul preotului Sabău Ioan din Folt au venit mai mulţi cetăţeni din Vinerea, la trenul de dimineaţă. Aceştia au colindat la uşa casei lui şi au refuzat să intre până la terminarea colindului, deşi li s-a deschis uşa. După terminarea colindului au intrat în hohot de plâns în casa preotului şi apoi l-au însoţit la biserică în satul Bobâlna”[30].

Aproape că nu era zi în care să nu fie vreo delegaţie, ori vreo cerere individuală către Episcopie, prin care locuitorii din Vinerea cereau să li se dea înapoi păstorul. La un moment dat a fost alcătuit un memoriu, semnat de 600 de persoane din Vinerea, adresat episcopului de la Arad[31]; dar, toate solicitările au fost respinse. Uneori, nemulţumirea vinerenilor căpăta accente de protest, cum se vede în Nota informativă din data de 23.03.1967, în care sursa informează: „Ţăranii creştini foşti greco-catolici fierb şi se luptă pe orice cale să aducă în sat pe preotul Sabău […] Au făcut nenumărate petiţii la protopopiat, episcopie etc. Când au auzit că li se va numi un preot HALMAGHI sau BUDAI, au spus: «Unguri ne trebuie nouă? Nu. Biserica este a noastră şi popa noi îl plătim, deci avem dreptul să ducem pe cine vrem» […] Pe preotul Sabău îl doresc fiindcă ştie să facă slujbe frumoase, predică frumos, îl cunosc din copilărie fiindcă a fost unicul care sub acest regim, cu riscul vieţii lui, a fost în stare să ridice o biserică frumoasă cum nu este în regiune. Micu Gheorghe îmi spunea că s-a citit o pastorală prin care preoţii din ţară făceau apel la credincioşi să-i ajute cu bani (fiindcă aveau parohii mai sărace). În biserică Micu a zis: «Nu dăm nimic, fiindcă nici mitropolia nu ne dă preot aşa cum vrem noi»”[32].

În Bobâlna existau două biserici, una mai mare, cu hramul „Sfinţii Arhangheli”, şi una mai mică, numită „Biserica de pe vale”, cu hramul „Sf. Nicolae”, care fusese lăsată cu totul în paragină. Părintele s-a ocupat mai întâi de renovarea bisericii mari şi de înzestrarea ei cu cele necesare săvârşirii slujbelor. A refăcut pictura, a electrificat biserica, a procurat mai multe rânduri de odăjdii şi un sfânt epitaf, icoane praznicare, policandru, sfeşnice, cărţi de slujbă, a împrejmuit

[27] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 132.
[28] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 101.
[29] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 102.
[30] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 100.
[31] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 52.
[32] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 56.

cimitirul cu gard de sârmă, a refăcut sculptura iconostasului, a înnoit mobilierul din biserică şi a făcut lucrări de renovare la casa parohială.

Părintele Ioan făcea catehizare cu copiii în fiecare zi. Într-una din zile, o fetiţă care locuia pe vale, i-a întins părintelui 6 lei, zicând: „Părinte, am adunat mure, le-am vândut şi am câştigat şi eu banii ăştia. Nu ne reparaţi şi nouă biserica de pe vale, ca să avem şi noi biserică?”[33] În vara anului 1967, părintele a început lucrările de renovare a Bisericii de pe vale. Enoriaşii îşi amintesc cum, în timpul lucrărilor de reparaţii, când se schimba şindrila de pe biserică, părintele însuşi, ajutat de credincioşi din Vinerea, s-a urcat pe biserică pentru a lucra la schimbarea acoperişului. Biserica a fost sfinţită în zilele 25-26 august 1984, în prezenţa unui număr foarte mare de credincioşi.

În 15 aprilie 1965 s-a făcut o verificare a gestiunii din parohia Bobâlna. Documentul întocmit cu această ocazie pune în lumină roadele activităţii desfăşurate de părintele Ioan în mai puţin de un an: „În cursul anului 1964, când parohia era administrată de către preotul ortodox Cândea Romulus din Boiu, s-au vândut lumânări în sumă de 1000 lei, iar în trimestrul I al anului 1965 s-au vândut în sumă de 2155 lei. Acest fapt se datoreşte intensificării vieţii religioase în parohie de către pr. ort. Sabău Ioan[34].

Din acelaşi document mai aflăm că: „preotul ortodox Sabău Ioan a înfiinţat în parohia Bobâlna un cor bisericesc format din circa 15 persoane, din care majoritatea sunt femei. O influenţă foarte mare a avut la formarea corului soţia preşedintelui Cooperativei Agricole de Producţie din Bobâlna. Această femeie este foarte mult apreciată de preot şi de membrii corului bisericesc. Preotul ortodox Sabău Ioan s-a pronunţat că la sfârşitul lunii aprilie a.c. va închide pregătirea coriştilor, ştie că ei vor trebui antrenaţi în campania agricolă. Conducerea Sfatului popular comunal Folt se va ocupa de soţia preşedintelui Cooperativei de Producţie de a o antrena în munca culturală din cadrul căminului din localitate”[35].

În registrele parohiei de la Bobâlna părintele a găsit însemnat faptul că în anul 1852 în această parohie s-au înregistrat 50 de de copii sub 2 ani, în 1853 au murit 41 de copii, în anul 1883 au murit 56 de copii, din care 41 au murit de vărsat de vânt. De pe urma lipsei de asistenţă medicală corespunzătoare în mediul sătesc însuşi părintele Ioan a avut de suferit, prin pierderea fetiţei Doina, în vârstă de zece luni, pe când era preot la Vinerea. Toate acestea l-au determinat pe părintele să facă demersuri pentru deschiderea unui punct sanitar în cuprinsul parohiei, pentru a fi evitate în viitor astfel de situaţii, lucru împlinit în anul 1971.

Anul 1970 a fost unul dintre cei mai grei, din cauza calamităţilor care s-au abătut asupra întregii ţări. Nici parohia Bobâlna n-a fost scutită de prăpăd. Despre felul în care enoriaşii de-aici au rezistat acestei încercări, aflăm dintr-un proces verbal, scris de mâna părintelui Ioan, în şedinţa parohială a adunării parohiale a parohiei Bobâlna, ce a avut loc, duminică 24 ianuarie 1971 în biserica parohială, după sfânta Liturghie: „Peste ţări şi mări ni s-a dus vestea despre revărsarea apelor din acest an, 1970 şi nu numai într-o parte de ţară, ci peste tot; de la pârâiaşul necunoscut pe harta geografică a patriei noastre şi până la râurile cele mai mari, peste tot, văile liniştite şi mănoase, murmurul cristalin al izvoarelor de la umbra cetinei, toate s-au înfuriat şi au revărsat potopul şi moartea, dar şi mai „peste ţări şi mări” ne-a mers vestea şi de forţa noastră morală cu care am întâmpinat aceste dezlănţuiri ale morţii peste noi. Ţara întreagă s-a transformat într-un dig de pază, într-un tranşeu de apărare, într-un şantier de reconstrucţie. Atâţia tineri s-au jertfit pe acest front moral al dăruirii de sine pentru binele obştesc. Au fost atinse şi acele culmi de

[33] Conform relatării doamnei Maria-Cecilia Sabău, în interviul realizat în data de 15.07.2015.
[34] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 98.
[35] ACNSAS, arhiva operativă, dosar I 259463, vol. 2, fila 98.

desăvârşire despre care Domnul şi Mântuitorul nostru a spus în Evanghelia Sa: «Mai mare dragoste decât aceasta nimeni nu are, ca viaţa lui să şi-o pună pentru prietenii săi» (Ioan 15, 13). Ca un simbol al acestor vremi de jertfelnicie, numim toate realizările noastre împlinite în mica noastre parohie în decursul acestui an încheiat şi ca o pildă pentru urmaşii noştri, că în vremuri de grea încercare nu ne-am pierdut prin pustiul steril şi istovitor al vieţii, ci ne-am regrupat forţele morale în jurul Bisericii strămoşeşti, care ne-a reaprins dragostea de semenii noştri şi, prin ei, faţă de patria întreagă. Veţi rămâne impresionaţi că, cu toată sărăcia materială a acestui an, cu un hotar inert, unde n-am văzut bobul de grâu sau de porumb, n-am gustat o poamă nealterată sau un strugure copt, n-am putut vedea nici măcar o legumă sau zarzavat, căci ce am mai semănat şi plantat după furia apelor din mai, am pierdut prin bruma şi îngheţul prea de timpuriu de la începutul lui septembrie, cu toate astea, zic, am putut să vedem şi să înregistrăm frumoase acte de dăruire în răstimpul acestui an în gestiunea noastră financiară”[36].

În arhivele de la Bobâlna se află liste cu donatorii pentru lucrările de reparaţii şi restaurare a bisericii. La loc de frunte se află părintele Ioan. O credincioasă apropiată părintelui îşi aminteşte: „Când lucra la Bobâlna, părintele îşi lăsa tot salarul la biserică, pentru construcţie. Mama părintelui se ducea la cooperativă şi dădea ouă, ca să primească în schimb zahăr, ulei, becuri şi ce le mai trebuia prin casă”[37].

După căderea regimului comunist, din decembrie 1989, activitatea părintelui la Bobâlna a mai continuat până în anul 1994, când s-a pensionat, la vârsta de 80 de ani.

3.2. „Profet în patria sa”

Aflat la vârsta despre care Psalmistul spune că nu e decât „osteneală şi durere”, purtând povara unui trup bolnav şi neputincios, părintele avea să-şi trăiască ultimii ani cu multă suferinţă morală printre consătenii săi, în satul său natal, Folt. Inima părintelui, aprinsă de dragostea de Mântuitorul Hristos şi de Biserica Sa, era toată o rană din pricina indiferenţei religioase a celor din sat. Părintele Ioan în fiecare zi mergea la biserică, de dimineaţa până la amiază şi făcea slujbă şi rugăciune, pomenea mulţime de pomelnice, dar biserica era mereu goală. În posturile mari făcea şi seara slujbă, dar în biserică erau doar îngerii lui Dumnezeu şi, cel mult, crâsnicul[38]. Iar în Postul Mare, săvârşea Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite seara, la ora 22, ca să termine şi oamenii cu treaba, cu animalele, că doar-doar vor veni şi la biserică puţin. Înainte de Sfintele Paşti, mergea zi de zi prin sat, pe la casele oamenilor, ca să spovedească pe câţi ar voi să se spovedească, deşi era mai vârstnic şi mai bolnav decât ei toţi.

Ca să nu rămână comunitatea fără Sfânta Liturghie, aşa bolnav cum era, părintele slujea în fiecare duminică Sfânta Liturghie, dar şi atunci biserica se umplea numai cu oameni veniţi din afara parohiei, care ştiau valoarea părintelui şi-l căutau.

Fiica părintelui Ioan îşi aminteşte următoarea întâmplare: „Cât de trist şi amărât a fost odată, când nimeni din sat nu s-a găsit să-i facă o prescură… Le rugase pe femeile din sat să se rânduiască şi să facă prescuri. Şi nimeni nu a făcut. Atâta a oftat, atât s-a necăjit…”[39]. Îl durea nespus de mult neputinţa de a împlini între acei oameni misiunea sa mare şi sfântă de slujitor al Domnului Hristos, de a fi gură şi inimă a Mântuitorului către inimile lor. Îl durea împietrirea lor şi căuta orice prilej să le vorbească, direct sau prin pilde, despre cele ale Împărăţiei lui Dumnezeu. În fapt, toată această durere nu era decât suferinţa Domnului Hristos pentru fiecare mădular al Său, căci părintele Ioan nu mai avea inima lui de carne, inima de om, ci inima

[36] Arhiva parohiei Bobâlna, Dosarul pe anul 1970, fila 45.
[37] Interviu cu doamna Lucreţia Herlea, realizat în data de 15.07.2015.
[38] Crâsnic = paraclisier.
[39] Interviu cu doamna Maria Sabău, realizat în data de 28.03.2015.

Domnului Hristos era şi inima lui. Şi tot ce-L doare pe Mântuitorul Hristos îl durea şi pe părintele Ioan.

În satul Folt existau două biserici, una situată mai în centru, restituită de la greco-catolici într-o stare jalnică de degradare şi alta mai în capătul satului, foarte veche, lăsată în paragină. Umilinţa în care se afla casa lui Dumnezeu nu a putut-o îndura inima de foc a părintelui. Lipsit de sprijinul celor din sat, ancorat cu credinţă în Dumnezeu şi ajutat de fiii duhovniceşti din alte parohii, părintele a început, pe rând să primenească cele două biserici. Niciodată nu a socotit că face el ceva, ci totdeauna se considera o unealtă prin care Dumnezeu lucrează. Şi, într-adevăr, Dumnezeu a lucrat, căci i-a trimis oameni cu suflet mare şi cu dragoste de Biserică, care l-au ajutat să înnoiască cele două sfinte locaşuri în mijlocul unei comunităţi blazate şi împietrite. Unul dintre aceşti oameni rânduiţi de Dumnezeu, arhitect de profesie, mărturiseşte: „Un cunoscut al meu mi-a spus într-o zi: «Vino să-ţi arăt un om sfânt în viaţă!». Eu am fost oarecum circumspect, dar fiind curios, am mers la Folt să-l văd. La prima Sfântă Liturghie la care am participat, am fost de-a dreptul impresionat să-l văd pe părintele, aşa bătrân cum era, cu Evanghelia mare şi grea într-o mână, iar cu cealaltă mână sprijinindu-se de ce putea ca să vină în faţa Sfântului Altar să ne binecuvânteze. M-a impresionat râvna şi jertfelnicia pe care le avea pentru a nu lăsa comunitatea fără Sfânta Liturghie”[40].

Mai întâi, părintele s-a ocupat de pictura bisericii din centru şi de renovarea ei. După re-sfinţirea acestei biserici, părintele şi-a îndreptat grija către bisericuţa din deal. Această biserică, încărcată de istorie, era cu totul părăsită, copleşită de mărăcini. Igrasia urcase pe pereţi până la 2,5 m, acoperişul era deteriorat şi avea tencuiala căzută. Părintele a început renovarea bisericuţei. Cu toate că era deja foarte bolnav, de trei ori pe zi părintele urca până la bisericuţa din deal, ca să vadă cum mai merg lucrările. Deşi în Folt părintele a avut soarta oricărui profet în patria sa, totuşi, cei din alte părţi îl chemau adesea să slujească şi, mai ales, să propovăduiască. Ajuns la vârstă patriarhală, prezenţa sfinţiei sale era o binecuvântare la hramuri şi la evenimentele mai însemnate.

A plecat la Cel pe Care L-a iubit şi pe Care l-a slujit o viaţă, lăsând urme adânci în sufletele celor care l-au cunoscut, l-au ascultat şi l-au iubit.

Concluzii

Am adunat aici mărturiile câtorva dintre cei care l-au cunoscut pe neobositul slujitor al lui Dumnezeu, preacucernicul părinte Ioan Sabău, dar cuvântul scris e greu să exprime emoția sfântă cu care aceștia pomenesc despre sfinția sa și lacrimile de dor și de recunoștință care au însoțit cuvintele de evocare a părintelui. Prin toată viața sa, prin adânca sa trăire duhovnicească, prin suferințele îndurate pentru credință, părintele Ioan a fost o mărturie văzută a lui Dumnezeu Cel nevăzut. Căci nu poate fi o glăsuire mai puternică a lui Dumnezeu între oameni decât aceea de a-și arăta puterea și măreția Sa prin slujitorii Săi smeriți. Preoți ca părintele Ioan sunt o dovadă vie că, potrivit făgăduinței Sale, Domnul nostru Iisus Hristos, Care a biruit lumea (Ioan 16,33), este cu noi până la sfârșitul veacurilor (Matei 28,20). Iar cele scrise aici doresc să fie un imbold pentru preoții generației actuale de a duce până la capăt, cu încredere și curaj, lupta pentru cauza lui Dumnezeu între oameni, indiferent de provocările și piedicile inerente unei astfel de slujiri, căci preoția pe care ei o poartă nu este a lor, ci este preoția lui Hristos și nu ei sunt cei care săvârșesc cele ale preoției, ci Hristos Domnul le săvârșește prin ei. Numai astfel poate fi înțeleasă minunata și neobosita râvnă a părintelui Ioan, suferințele și împlinirile sale.

[40] Interviu cu domnul arhitect Marius Pestişan, realizat în data de 29.02.2016.

BIBLIOGRAFIE:

I. Izvoare:

Biblia sau *Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, Editura IBMBOR, București 1995.

II. Cărţi şi studii:

1. Pr. conf. univ. dr. Florin Dobrei, *Preotul Ioan Sabău din Bobâlna (1914-2009) – un pătimitor hunedorean în temniţele comuniste*, în *Pătimitori şi pătimire în închisorile comuniste*, Editura Reîntregirea a Arhiepiscopiei Alba Iuliei şi Editura Episcopiei Devei şi Hunedoarei, 2015, pp. 245-256.
2. Prof. Mihai Cimbru, *Părintele Ioan Sabău – un vrednic slujitor al lui Hristos şi al neamului românesc (1914-2009)*, Editura Episcopiei Devei şi Hunedoarei, Deva, 2015.

III. Arhiva personală:

1. Interviu cu doamna Lucreţia Herlea din Vinerea, realizat în data de 15 iulie 2015.
2. Interviu cu doamna Maria, fiica părintelui Ioan Sabău, realizat în data de 27.08.2015.
3. Înregistrare video cu părintele Ioan Sabău din data de 16.03.2008, realizată în localitatea Obreja.
4. Interviu cu doamna Maria Sabău, realizat în data de 28.03.2015.
5. Interviu cu domnul arhitect Marius Pestişan, realizat în data de 29.02.2016.
6. Interviu cu monahul Moise de la Mănăstirea Oașa, realizat în data de 22.09.2015.

IV. Site-uri web:

www.formula-as.ro/2001/491/spiritualitate-39/spiritualitate-2734 (site accesat în data de 22.07.2016).

V. Arhive

1. ACNSAS, arhiva operativă, dosarul P15054, arhiva operativă, dosar I259463.
2. Arhiva parohiei Bobâlna, Dosarul pe anul 1970, fila 45.

STANDING FOR ALEXANDRU GEORGE'S *LATE, IN THE EVENING*

Carmen-Elena Florea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: One of Alexandru George's best writings, so far, his favourite one, the novel Late, in the Evening, is published for the second time, in a final, complete form, in 2010. We talk about the document of an epoch, the way George called it, as it provides the image of a communist era, seen through the subjective eyes of a young man. However, it is the pleasure and the surprise of the researcher to also find many inserts from the writer's biography, as well as a multiple choice of characters, some of them taken from his living reality. A picture of a difficult and developing era, a subjective point of view, given in an excellent manner. Sometimes, the reader discovers himself witnessing a date with Camil Petrescu or George Călinescu, some other times he meets extraordinary people who might have definitely influenced the author's destiny. Nevertheless, we take the liberty to watch an interesting 20th century "movie", with common problems, love affairs, attempts to get a good job or with so many examples of quiet, beautiful, innocent life, often projected against an interesting cultural and social background.

Keywords: Alexandru George, the document of an epoch, novel, biography, communism.

PLEDOARIE PENTRU *SEARA TÂRZIU*

Romanul meu înfățișează un tablou al lumii strivite și decimate de comuniști, dar nu anihilate: societatea veche se prăbușise, uneori în subsoluri sau beciuri, dar continua să existe, pentru că membrii ei erau folosiți de noii stăpâni pentru capacitatea lor în posturi subordonate, prost plătiți, nesiguri de ceea ce li se „dădea", mereu ca o concesie ce putea fi oricând suspendată, dar având de partea lor cel puțin inteligența. În cazul celor înfățișate în Seara târziu..., *cel care vorbește este un intelectual tânăr angajat în scrierea unui roman...*[1]

Ni s-a părut o datorie morală să redăm integral opinia scriitorului Alexandru George, exprimată în legătură cu propriul roman. Ne reamintim că se confesase într-un interviu, că își dorește nespus să reediteze *Seara târziu*, care ar deveni, din punctul său de vedere, *un document de epocă*. Justificarea era aceea că volumul mai fusese publicat în perioada comunistă, dar din cele 575 de pagini actuale, se acceptaseră numai 140. Fusese mai mult decât o cenzură, o reală *jumulire*, ca să-l citățm pe autor, pentru că ne imaginăm că au fost excluse toate referirile care deranjau, cele având conotații politice, religioase ori acelea care conțineau puncte de vedere exprimate în legătură cu unele personalități ale timpului, care aveau nefericirea să fie dezavuate de noul regim. Ceea ce îl caracterizează pe Alexandru George este tinerețea sa veșnică. Tânăr a fost și când a debutat, la 40 de ani, tânăr a rămas și când și-a trimis ultimul articol spre tipărire, la 82 de ani. Oxigenul său era scrisul. Reușita editării prezentului roman poate fi considerată victoria vieții sale. Se plângea mereu că nu este un autor ușor de publicat, pe de o parte că nu suscită interes editurilor, din ce în ce mai interesate material și mai deformate în viziune, pe de altă parte, pentru că nu găsea sponsorii potriviți împlinirii proiectelor sale. Ceea ce l-a salvat însă

[1] Text integral, inserat pe coperta a IV-a a ediției a IV-a, revăzută și adăugită, a romanului *Seara târziu*, semnat de Alexandru George și publicat în 2010, la editura Institutului Cultural Român, în București.

este nesfârșita-i răbdare. Substratul confesiunii este cel al explicării circumstanțelor care au făcut necesară publicarea unui jurnal, de fapt, a unui metajurnal sau a unui jurnal în roman (nu un roman în jurnal, nu este o greșeală, comparația nu se susține deloc cu un caz similar, cum ar fi cel al lui Radu Petrescu, scriitor la care, tocmai de aceea, vom mai face referiri în actualul studiu). Și totuși, prezentarea generală care vine din partea autorului este cea a unui *roman*. Nu este mai puțin adevărat că atributul suprem al întregii creații a lui Alexandru George este cel al introducerii în scena literară a unui desăvârșit *povestitor*. Și când critică, el lasă impresia unui povestitor. Apoi, lipsa voită, probabil, a termenului *jurnal* este susținută de confirmarea prezenței unui personaj-narator, suficient de puternic să conducă o intrigă presupusă, cu toate conflictele inerente ei, mai mult sau mai puțin programate.

Și totuși, sub aspectul formei, nimic nu infirmă catalogarea noastră și, cum nu ne îndoim, cea generală. Sunt notații destul de consecvente, cuprinse între 24.02.1957 și 20.12.1959. Înțelegând prin aceasta preocuparea cuiva de a fi constant în așternerea unor gânduri pe foaia imaculată ori de cădere în prăpastia filozofiei proprii, inerente oricărui mânuitor de condei, putând să-l împiedice și să nu-i lase jurnalului organizarea matematică de tip cotidian. Salturi mari nu ne apar, cu o singură excepție, la o graniță dintre iarnă și primăvară, când însuși naratorul recunoaște că *a trecut aproape o lună* de când nu a mai scris, dar explicații, lămuriri firești, nu ne parvin. Din acest punct de vedere, se poate spune că, într-adevăr, carte nu este un jurnal. Pentru că nu este confesiv în cel mai înalt grad și nici nu-și face din cititor un asimilator de spovedanii vinovate. Interiorizarea lui Alexandru George are mai întâi o cauză justificată – protagonistul cărții întrebându-se prea des cine îi va citi rândurile, adică jurnalul -, iar pe de altă parte, o scuză externă – nicicând autorul nu a fost un confesor. Când a vorbit despre sine, în interviuri sau în paginile unei cărți, rareori a comunicat ceva intim cu adevărat personal. Mai degrabă, și-a croit o biografie personală necesară, de pe poziția unui alt înfăptuitor al ei, ca și cum s-ar fi dedublat permanent.

În altă ordine de idei, ne atrage atenția siguranța de a fi fost prezentată o *lume strivită și decimată de comuniști*, cu o completare, vom vedea, mai mult decât obligatorie, *dar nu anihilată*. Pe de o parte, așa cum sunt prezentate toate evenimentele, și mai ales cele din viața personală a protagonistului, nu găsim deloc noima atribuirii *lumii* a nuanței metaforice *strivită*. E drept că sunt consemnate schimbări care au loc în societate, exclusiv din pricina înlocuirii radicale a regimului politic, dar acestea ne apar ca petrecându-se organizat, nu extrem de rapid și nu în defavoarea tuturor. Cel puțin, personajul-narator nu ne apare deloc afectat. Am putea spune, din contră. Apoi, dacă ar fi să ne raportăm la date mai mult istorice, selectate din unele împărtășiri pe cale directă – altundeva decât în această carte -, ale celor cu adevărat marcați de transformările petrecute, nu ne survine niciun traumatism în psihologia ori fiziologia multitudinii de oameni prezentați secundar, episodic ori figurant. Ne este greu să acceptăm că se mistifică parțial realitatea. De fapt, romanul indus este un jurnal, și atunci are o perspectivă proprie. Nu și-a propus să analizeze o epocă, nici cele mai ascunse resorturi care au animat-o, ci numai să o prezinte, așa cum îi apare ea unui tânăr de 27-29 de ani. Pe de altă parte, dincolo de sinceritatea unui povestitor, de fapt neatins concret de răul comunist, ni se conturează o ipoteză mai gravă, aceea a reușitei regimului nou instalat de a perverti sau cel puțin de a cumpăra, mitui sufletele și mințile tinerilor, care să devină incapabili a mai relata obiectiv ceea ce se întâmplă în jurul lor sau, nefericit, care să refuze aprioric să se ocupe de acest lucru. Există un entuziasm al jumătății a doua a secolului trecut, parțial întreținut de rezolvarea psihozei impuse de un război greu, peste care tocmai se trecuse, parțial de acomodarea forțată la regulile unei noi societăți, care ar fi fost de preferat să placă. Fie și numai ineditul situației care cere un efort nebănuit omenesc, de

cunoaștere, recunoaștere și adaptare, și tot este suficient de luat în calcul, pentru deslușirea profilului unui povestitor. Nu este mai puțin adevărat că sunt consemnate laconic, ca niște notițe de inserat într-un viitor jurnal, informații importante din categoria celor pe care tocmai le-am considerat să fi fost ignorate cu bună știință, ceea ce ne-ar mai putea duce cu gândul la un aspect la fel de important: teama de a scrie, de a i se fi găsit un jurnal care l-a fi aruncat în temniță sau spaima de a nu fi publicat vreodată. Deși, la momentul redactării, sfârșitul anilor '50, suntem avertizați că nu aceasta ar fi intenția, iar mai târziu, în zorii mileniului al III-lea, la reeditare, ne este greu să credem că Alexandru George s-ar mai teme de o revenire a fostului regim.

Ne rămâne să citim printre rânduri. Fiecare în felul nostru. Cu supoziția că numai de lipsă de sinceritate nu-l putem bănui pe scriitor. Așadar, sintagma-cheie referitoare la *lume,* care poate deslușì mai mult decât intuim, este *dar nu anihilată*. Suntem chemați să ne imaginăm zbaterea interioară a celor hăituiți, urmăriți de regim, lupta lor de supraviețuire morală – căci de cea fizică nu se pune problema, în mod cert, comunismul trebuind să asigure condiții de trai pentru toți, că doar de aceea era atât de bun -, împăcarea cu sine, după ce fuseseră dezmoșteniți la propriu și la figurat. O luptă care a avut finalitatea sa victorioasă, chiar și într-un climat poststalinist, dejist, să zicem așa, sovietizat profund – deși nici acest ultim aspect nu rezultă din carte. Poate pentru că nu îl interesa pe narator, care era, altminteri, un literat, un intelectual veritabil, din clasa celor interbelici, nicidecum a celor postbelici români. Poate. Oricum, expunerea literară, în întregul ei, nu este o dramă a unor timpuri grele, nici un strigăt mascat al unei generații decimate. Din nou devenim suspicioși, dar revenim cu argumentul psihologic, acela al spaimei incalculabile, care funcționa mai mult decât orice ori acela, spuneam mai periculos, al pervertirii minții oamenilor, în special, a tinerilor. Și după cincizeci de ani, adică la o reeditare, ce rost ar mai fi avut rememorările ? Sau cât de credibile ar mai fi fost?

Sunt foarte multe repere autobiografice în carte. Unele demonstrabile – de pildă, personajul-narator își notează în jurnal bucuria pricinuită de o sărbătorire a zilei de naștere, care este exact aceea a lui Alexandru George – 6 aprilie. Și vârsta protagonistului corespunde întocmai. Sau angajarea, nu știm dacă pe același post cu cel din realitate – nu se dau des amănunte concrete despre munca propriu-zisă desfășurată, nicăieri, ci doar despre colegi, și atmosfera generală -, la Biblioteca Academiei. Altele intuite – vizitele reciproce întreținute cu mama sa. Parvin însă și pagini de ficțiune totală, contrare realității, care ar putea da glas dorințelor ascunse ale autorului, regretelor autentice, cum ar fi plăsmuirea unui tată, o figură foarte atipică, de altfel, autentic personaj de roman. Alexandru George rămăsese orfan de tată la vârsta de 6 ani, iar evenimentul a produs schimbări majore și dificile în viața întregii familii. Exemplul patern din carte este mai degrabă prototipul unui *crai* întârziat, având o nouă familie, după ce o părăsise pe prima, o soție prea tânără și prea *de casă*, implicit, o soacră mai tânără decât el și la fel de bună gospodină (nici nu are ce regreta, prin dezertarea din fostul cămin conjugal) și, mai ales, un *nou* copil, dacă putem spune astfel, copia de altădată a personajului narator, de care îl desparte aproape un sfert de veac. În plus, seniorul e cu stare, îi oferă primului dintre copii, naratorului, o pereche superbă de butoni argintați, la aniversare și rămâne o persoană afabilă, precum consoarta sa, primindu-l cu bucurie pe tânăr în vizită și tratându-l cum se cuvine. Fără a mai include și amabilitatea exagerată a Aureliei, mama vitregă, cum s-ar spune, care se străduiește să clădească o relație frumoasă cu acest băiat, provenit din cealaltă căsătorie, și pentru că este singurul care acceptă o relație cu actuala familie a soțului ei. De aici, o altă neconcordanță cu realitatea, prilej de ficțiune pură, dar foarte frumoasă, neamul destul de numeros al protagonistului, cu surori, cumnați, frați, mătuși, unchi nenumărați, în realitate fiind menționat, în treacăt, un singur frate – atât de *în treacăt,* că nici de el nu suntem siguri.

Apoi, *documentul de epocă*, sintagmă cu care suntem perfect de acord și pe care, mărturisim, am fi folosit-o și noi, și dacă nu am fi aflat despre această încadrare într-una dintre mărturisirile autorului. Este un nesperat prilej pentru specialistul mai tânăr, care nu i-a fost contemporan lui Alexandru George, să decupeze pagini de istorie literară și să descopere viața nevăzută și neștiută a unor mari personalități, printre cei mai observați fiind Camil Petrescu și George Călinescu. Detașarea noastră, justificată de distanța temporală și de aprecierea critică a ambilor titani, nu se lasă indusă în eroare de subiectivismul tânărului scriitor de atunci. Scriitor în devenire, dar dovedind toate atributele stilului și ale genului. Este evidentă aprecierea, respectiv, deprecierea părtinitoare pentru cei doi moderniști, iar faptele capătă consistență, prin comparație cu nenumăratele reveniri asupra acestui aspect, de regăsit și în alte opere. *Romanul acesta s-a alcătuit dintr-o mică parte a unui „jurnal" în care am consemnat între 1949 și 1962 tot felul de incidente și situații atunci trăite Notațiile aveau un caracter strict intim, erau disparate, fără suită, doar pentru a-mi ajuta memoria într-o reconstituire probabilă a vieții mele. În niciun caz nu erau menite publicării sau măcar divulgării. Numai că, după ce am abandonat scrierea, când îmi aruncam privirile asupra unor pagini, am început să le descopăr interesante: aproape toate cele lăsate acolo pe hârtie mă surprindeau, nu mai eram de acord cu ele, ori le uitasem de-a dreptul: despre cărți, oameni, întâmplări îmi schimbasem opinia. Mi s-a părut ceva „străin" până la un punct...*[2]

Rămânem deopotrivă cu unele aspecte lămurite și nelămurite. Mai întâi, dacă notațiile au început în 1949, când Alexandru George avea 19 ani și când putea mult mai bine să analizeze intruziunea comunistă proaspătă și dramele umane sufletești care i-au succedat, de ce sunt ignorați acești ani de început? Nu ne mai întrebăm de ce s-a oprit exclusiv la perioada aleasă, de nici trei ani, din totalul de 13 recunoscut. Nu avem cum să găsim un răspuns, nici direct, nici indirect. Apoi, dincolo de percepția-i subiectivă și de tenebrele neiertătoare ale timpului, de ce simte imperios necesar să precizeze că și-a mai schimbat opinia în legătură cu unele cărți și cu unii oameni și, mai ales, cu care dintre ele/ei? Generalizarea nu se susține, poate fi strict o notă de politețe. Nu în ultimul rând, începem să ne lămurim: sigur că în întregul său cartea poate trece facil drept un *roman* sau măcar ca un metaroman, deși dorința scriitorului este clar exprimată, dacă reușim să ne detașăm total de reperele evidente autobiografice, de stilul real de *jurnal* și dacă presupunem stricte inserții toate relatările privitoare la personalitățile epocii, culese din realitatea imediată a făptuitorului de jurnal sau chiar din documente, gazete ale timpului. Așa cum ne apare cartea, nu considerăm că dă impresia a fi fost scrisă într-o perioadă de regim comunist opresiv. Deși stilul lui George se va fi format anterior, în rădăcinile sevei sale, dacă nu ar apărea notațiile cert datate, am spune că citim o lucrare interbelică. În privința subiectelor curente, care ar apropia-o de socialismul forțat, putem nota lipsa descrierii unor evenimente religioase, cum ar fi Paștele, dar și aici suntem parțial contrazișI, pentru că sunt invocate, în treacăt, zilele de Crăciun – deloc libere, din păcate – ori deplasările iubitei protagonistului la biserica de rit catolic, Sf. Iosif.

Sunt două mari aspecte de urmărit: pe de o parte, filele din viața de zi cu zi a unui tânăr de 27-29 ani, prin raportare la timpul urmărit cronologic, care corespunde ideal celui al lui Alexandru George, respectiv, monografia culturală extraordinară a epocii. Recunoaștem că primul aspect pălește net în fața celui de al doilea, pe de o parte pentru că nu vine cu nimic spectaculos, se relatează evenimente previzibile din viața unui bucureștean, iar pe de altă parte, pentru că, în ciuda câtorva note autobiografice ale lui Alexandru George – pe care numai

[2] Alexandru George, *Seara târziu*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010, pag. 581.

cunoscătorii operei sale le pot decupa-, ficțiunea nu prinde atât de mult la publicul însetat de informații de epocă. Cel de-al doilea aspect este excepțional sub raportul informației, parte știută de George neoficial la timpul respectiv – cea mai mare-, parte preluată din sursele vremii. Cu privire la formă, reținem mai ales patima pe care o pune în tot ceea ce notează, legat de vreun subiect, naratorul-personaj, indirect, posibila influență pe care o are asupra cititorului.

Interesant este faptul că protagonistul rămâne într-o normalitate absolută. Alexandru George nu creează un *tip*. Și dacă nu și-a propus acest lucru, simpla radiografiere finală a autorului jurnalului ar fi putut să conducă spre o astfel de catalogare. Nefiind un tip, naratorul subiectiv nici nu excelează în ceva. Nu este nici un periclitat al destinului, nici un ghinionist absolut ori un bolnav închipuit de greutățile vieții. Este numai, dacă îi urmărești rarele răbufniri din pagină, *cam singur*, iar aproximarea populară o găsim necesară, spre a corespunde realității prezentate și tinereții celui care mai avea timp să schimbe acest statut. Într-o oarecare măsură, se poate ajunge la concluzia că bărbatul în putere este chiar un om fericit. Prima notație, din 24 februarie 1957, ne dă măsura unei duble bucurii ale sale: se mută într-o altă casă, sufocat de aglomerația din cea precedentă - cu tutelă maternă și cu familii tinere înrudite, de sânge, care patrulează tocmai prin camera sa, dovedită a fi de trecere – că așa ceva îi mai rămânea unui burlac, în condițiile date – și se află în fața marii realizări, găsirea unui serviciu. Frumos început de viață. Ne atrage atenția însă, ca de obicei la Alexandru George, incipitul: *O coincidență curioasă face să încep aceste însemnări în clipa când în viața mea se produc două evenimente importante*... Deconspirăm intenția voită de selectare a unei anumite părți a jurnalului de 13 ani anunțat sau conturăm impresia indusă de construire a unui roman, cum atât de mult și-a dorit să ne inculce autorul, prin așezarea voită a unei introduceri, care să ignore un rest ce ar fi putut să inducă în eroare.

Reținem toate circumstanțele unei angajări din perioada poststalinistă și deducem cât de greu se putea realiza acest lucru – când se căuta realmente un pot bun și nu unul la îndemână, de „constructor al socialismului", după vârsta nu tocmai fragedă a celui de angajat. Care ar mai fi avut o singură ofertă precedentă, imposibil de acceptat și incomparabilă cu cea ce avea să vină, pe un șantier din Cluj – pe care, evident, o refuzase, cu toate eventualele consecințe asumate, care ar fi putut atârna greu într-un dosar de cadre. Postul „absolut sigur", de care fusese anunțat telefonic de o anumită Marta, era la Oficiul de documentare al Ministerului. Nu știm care minister, dar nici nu mai contează, în condițiile date. Afirmația Martei, liniștitoare de altfel ne induce o altă problemă a timpului, nesiguranța locului de muncă, desigur o alta decât cea de astăzi. În plină clădire a socialismului multilateral dezvoltat nu se punea problema vreunei restructurări, cum ne-am aștepta, comparând cu situația zilelor noastre, ci o alta, a înlăturării fie din motive politice – se săpa adânc la dosarele tuturor angajaților spre a fi găsite origini nesănătoase, hibe monarhiste ori legionare, în favoarea angajării celor „cu pile", rectificăm, cu origini sănătoase, corespunzătoare profilului omului nou. Este strict interpretarea noastră. Apoi, modalitatea angajării, cum era ea realizată. Oficial, legal, respectând toate normele, dar autorul are grijă să strecoare niște ghilimele de rigoare la termenul *concurs*, deși situația îl privea și personal. Postul său înțelegem că era al unui traducător. Om cu carte, care va să zică. Și cu deschidere intelectuală. Nu prea înțelegem cum ar fi reușit Alexandru George să se aleagă cu un astfel de serviciu, amintindu-ne proveniența sa burgheză și declarat liberală, dar devine clară alegerea unei familii numeroase și părăsite de tată, pentru asigurarea succesului personajului său. Care, cu toate greutățile întrezărite astfel, nici nu știm cum s-a putut școli atât de mult și cum a căpătat o așa deschidere intelectuală. Pentru că postul cerea cunoașterea limbii engleze și, eventual, pe cea a limbii ruse. De care tânărul, venit să-și depună obligatoria cerere, se cam

dezice, dar merge mai departe curajos. Acum începe deja să semene cu un comunist. El părea un perfecționist în limbile germană și franceză, adică tocmai cele de cultură și de educație ale lui Alexandru George. Pe parcurs și chiar la „concursul" anunțat, se dovedește că aspirantul se descurcă foarte bine și în limba lui Shakespeare. Ceea ce demonstrează fie că est modest, fie că are foarte mari așteptări de la sine, dar mai ales că este foarte inteligent, pentru că recuperează rapid ceea ce pierduse atâția ani, autodidact. Nu în ultimul rând, cerințele postului solicitau o limbă engleză tehnică, destul de stereotipă și de clișeizată, probabil, atunci, când știm că serviciul nu era foarte solicitant și nici unul riscant. Se găsea, să zicem așa, înțelegere, câtă vreme statul era marele și eventualul perdant. Nu lipsesc scenele pline de haz, involuntare, de vreme ce *compozitul* este cel al unui jurnal, dar firești, pentru că viața însăși își are umorul său neprogramat. De pildă, pe fundalul unei certitudini din sufletul băiatului, care era convins că nu are nicio șansă să obțină un post atât de bun, contracandidată fiind și o tânără agreabilă, descoperim lupte interne aprige între cei deja angajați, susținători din oficiu ai tânărului sau din contră, în baza unei singure morale: e din tabăra mea sau a ta. Fata părea să facă parte dintr-o anumită tabără, pentru că își dorește să intervină pentru ea, în mod direct, în timpul concursului, sora sa, deloc întâmplător amanta unuia dintre șefi. Dar are nefericirea ca tocmai atunci să-i lipsească de la serviciu binefăcătorul, să devină vinovata unei scene ridicole, pe care o creează și, pe cale de consecință, să asigure succesul bărbatului, nu pe cel al surorii ei…

Arta portretistică cu care ne-a obișnuit deja Alexandru George capătă acum semnificații sporite, pentru că suntem chemați mai mult ca oricând să citim printre rânduri și să concretizăm caractere umane strict prin raportare la limbajul lor, scurtele lor intervenții, dar mai ales la opinia celui care îi creionează. Sunt profiluri tipice de mijloc de secol XX, cele mai multe previzibile, așadar nu ne este satisfăcută curiozitatea găsirii portretului –robot al comunistului adevărat, al parvenitului oportunist și incult, nici al reprezentantului opac al vreunuia de la Cadre. În cea mai bună măsură, unele proiecții personale sunt hilare sau ridicole. Exemplificări: *În biroul acela se mai afla...un bărbat de vreo patruzeci de ani, cu un nas enorm și cu un aspect deplorabil, care m-a urmărit cu o privire urâtă, din dosul unor ochelari ce-i stăteau prost pe nas...*[3] Sau: *Radian, un tip afabil cu aer de comerciant de pe vremuri, de angrosist elegant...* Nu în ultimul rând, tot din grupul viitorilor posibili colegi de serviciu, deloc încurajator: *E un inginer, Alexandru Opriță, un tip nervos, slab, cu mișcări bruște și cu o mură de vulpe, pe care o accentuează buza de sus, încadrată de o mustață parcă mobilă. S-a uitat la mine cu vădită neplăcere...*[4] Direct sau indirect, se păstrează printre aceiași angajați șterși, neindividualizați, presupuse reacții antisemite. Menționăm acest aspect fie și pentru că este perioada când se va înregistra marele exod al acestei etnii, bine reprezentate în România, către nou înființatul stat Israel. Așa cum sunt prezentate lucrurile, rezultă din carte existența unei bune părți de populație evreiască în București, mai mult, a uneia mai ales intelectuale. La fel va apărea și tipul de ostilitatea la adresa ei, nu la nivel personal și nicidecum motivată politic sa rasist, ci pur și simplu pentru că exista, se făcea cunoscută – uniți fiind și ajutându-se reciproc toți membrii comunității. Este, într-adevăr, un timp românesc animat de glume antievreiești, probabil alimentate de afară sau rămânând ca o precară absorbție a dramei pe care au suferit-o în cel de-al doilea Război Mondial. Precizările noastre vin tocmai pentru a atrage atenția asupra nevinovăției fenomenului, dar și asupra consecințelor imediate, în măsura în care el s-ar fi prefigurat, serios sau nu. A nu se înțelege că se țese o dictatură evreiască, pentru că nici nu și-ar fi găsit locul în România acelor ani. Dincolo de nume

[3] Idem, pag. 6
[4] Idem, pag. 14

cu rezonanță etnică sau altele fabricate, despre care se spunea în epocă faptul că sunt sigur ale unor evrei, ne rămâne un singur aspect dat de carte: un angajat, altminteri fără hibe, coleg al naratorului, are nefericirea genetică să pronunțe greu numele străine și stâlcește tocmai unul aparținând unei persoane importante, care îl ascultă involuntar, la celălalt capăt al unui telefon ghinionist. Încercând să-și amintească pe respectiva cucoană, bietul Suciu – cel împricinat, finalizează inconștient prin a înjura *jidoavca* posesoare a unui nume prea complicat. Consecința e una singură: își pierde imediat slujba.

La serviciu, lucrurile sunt foarte așezate. Ni se pare că este o imensă scenă de teatru, din care toți ies eliberați, la sfârșitul programului. Nu se glumește, nu se bârfește, singurele discuții neoficiale sunt simplele împunsături dintre colegi. Rareori se face politică, și atunci, adiacent. Cu toate acestea, cel care va reuși să fie, iată, angajat, își rezervă un statul de observator, învață de toate din mers și nu ezită să-i împărtășească paginii jurnalului său evenimentele demne de atenție. În același spirit al comparației dintre viața dinăuntru, adică de la serviciu, și cea de afară, stârnește râsul obligatoria adresare internă cu *tovarășe, tovarășă*, deveniți imediat *domn, doamnă*, când sunt în afara cadrului serviciului. Este interesant pentru noi să constatăm că nu se impuseseră, de către cei chemați, în conștiința maselor, primele apelative și s-ar putea să fi existat un sens al său în această aparentă neglijență. Se va ajunge ca nu oricine să merite statutul de *tovarăș*, mai mult, să fie aruncat în derizoriu cel de *domn*, ca de o tristă amintire oropsitor și de respins burgheză. Cu alte cuvinte, *tovarășii* erau prețuiți, erau demni, erau modelele adevărate, meritau – singurii – respectul cuvenit.

În sfera confesiunii propriu-zise, nu întrezărim o dificultate de redactare la autorul consemnărilor și nici vreun risc atunci când schimbă planurile narative. Pentru că sunt pagini întregi care ne vorbesc de numeroasele și diversele sale vizite – la colegi, prieteni, cunoștințe, rude -, ceea ce confirmă intenția și declarația lui Alexandru George (că personajul său socializa facil), dar și altele care descriu stările sale sufletești, cu diferite ocazii, întâlnirile de dragoste ori de amor (le delimităm astfel pe cele oficiale, să zicem, cu iubita fără nume, doar cu inițială, *A.*, de cele clandestine, întru plăcere proprie, mai rare, dar mai mulțumitoare, cu o prietenă-amantă, desigur, cu nume, *Anca*). Constante sunt vizitele la părinți, dar și respectarea unor obiceiuri de familie, care includ și participări la zile de naștere ori parastase – acestea din urmă confirmând-ne tradițiile ortodoxe păstrate intact – mese bogate, rugăciuni spuse *onctuos*. Sunt, apoi, splendide descrieri literare, tablouri ale Bucureștiului postbelic de o diafană frumusețe, pe care numai un bucureștean nativ ca Alexandru George le putea face, sentimental vorbind, dar pe care, egalate în măiestrie stilistică nu le mai întâlnim decât în celălalt mare roman al său (și cu aceste minimale două alegeri este de acord și autorul) – *Oameni și umbre...* Demonstrații de clasă: *Am avut ocazia să străbat Cișmigiul azi dimineață... și totul părea un decor ireal care-ți solicita privirea „în sus", spre coroanele magnifice ale copacilor, pe oameni putându-i mai ușor trece cu vederea... Dar la un moment dat, cineva a aruncat o piatră într-un arbore și de pe ramurile lui de zăpadă a început să curgă o ploaie de sclipiri, albe, fine, ca printr-o sită deasă. Numai că, înainte de a ajunge jos și a atinge solul mai impur, ea se transformase într-un abur care întârzia să dispară, ba parcă era amplificat miraculos de zăpada din jurul trunchiului, învăluindu-l...*[5]

Dorința de a scrie este evidentă la tânărul angajat și ea începe să prindă din ce în ce mai mult contur, grație confortului sufletesc: obținuse un serviciu bun și locuia singur. Pretextul folosit pentru lămurirea noastră este unul indirect și duios prin gingășia gândului, a gestului care ar fi încurajat actul artistic. Am făcut această remarcă a dificultății ori a responsabilizării,

[5] Idem, pag. 149

sobrietății începuturilor la aproape toate operele lui Alexandru George, numai că abia acum apare un subterfugiu nesperat și încă unul asemănător cu o posibilă realitate. Nu și una dovedită. Am putea relata indirect momentul, dar el este unul mai plin de semnificații și poate oferi, parțial, și amănunte autobiografice. Cât privește stilul în care este scris romanul-jurnal, constatăm că este unul foarte alert, iar dinamismul acesta este întreținut tocmai de alternarea planurilor, căci ne apare drept un mare avantaj pentru cel care scrie, să treacă de la un plan la altul, întru evitarea monotoniei. La fel, dacă vom face o minimală comparație cu aceleași tipuri de texte ale lui Radu Petrescu, invocate anterior, vom constata faptul că Alexandru George este mult mai direct, mai puțin reflexiv, transparent, dar nu voit introspectiv și aproape deloc discursiv. Ca intenție. Dacă exemplul radupetrescian servește mai mult ca exercițiu al minții și al interiorizării individuale, spre înțelegere generală, cel georgian poate deveni oricând scenariu de film, rămânându-ne ca o demonstrație practică.

Protagonistul nu se vaită niciodată de lipsă de timp. Nu pare foarte meticulos, nici excesiv de bine organizat, dar nici nu are ținte mărețe, care să-i impună termene stricte și care să-i dea peste cap exercițiul scrisului. Sigur, ne avertizează deseori că scrie pentru sine aceste note, dar admițând că în paralel cu jurnalul lucrează și la un roman, despre care nu primim informații – cum se întâmplă la Radu Petrescu, care le suprapune -, ne putem imagina cel puțin că speră ca într-o zi să-și îndeplinească și acest vis. Între timp, se formează, pentru că aparenta sa viață obișnuită are caracteristicile ei intelectuale, pe care le fructifică din plin, și care îi servesc drept școală personală pe termen lung, mult mai profundă, tocmai pentru că este decisă personal și în avantaj propriu. Citește foarte, foarte mult, divers și selectiv. Cam tot ceea ce apare și trebuie citit, din literatura universală și tot ce este monumental și nu a apucat să citească până atunci. Nu își refuză pasajele critice, ori de câte ori este cazul, favorabile sau nu. Vom vedea că nu este tocmai impresionat de Balzac, devine descumpănit în privința lui Mircea Eliade – de care era îndrăgostit în liceu, dar pe care nu-l mai găsește la fel acum, nu pricepe nimic din aura care-l înconjoară pe Ionesco; în schimb este fascinat de Goethe și de Shakespeare, ajunge să facă un portret al geniului, pornind de la Cervantes și de la formația (și) spaniolă a lui Hugo.. Nu e exclusivist și nici nu refuză noul. Revenind, tânărul intelectual în formare se străduiește să facă rost de cărți bune, dar nu devine o victimă a anticariatelor, precum eroii lui Radu Petrescu, fiind adeptul împrumuturilor. Ascultă muzică selectă, merge din când în când la Operă, iar când iese cu *A.*, mai vede și câte un film – prilej, de pildă, să se declare copleșit de prezența deopotrivă statuară și senzuală a Sophiei Loren. Dintre toate posibilele iubite, amante, potențiale neveste, spațiul cel mai generos îi este dedicat fetei cu inițială, pe care ba o iubește, de care se mai plictisește, care pălește cu altele –Anca sau Nușa – în privința talentelor erotice sau care nu se bucură de acordul tatălui, în ceea ce privește relația cu el. Dar este singura intelectuală veritabilă din grup. Singura cu care are ce să discute, fie și în contradictoriu și, bănuim de la care are și ceva de învățat – deși nu ne-o spune niciodată. Are prieteni, prietene, vecini cu care se intersectează, mai ales colegi – care parțial îi pot deveni și prieteni, dacă își arată disponibilitatea, dar nu judecă, nu critică, nu analizează. Lumea din jurul său o ia exact așa cum este ea. Dacă vrea să comunice ceva, o face prin intermediul portretului, care, după cum am văzut, ține loc de multe alte vorbe.

Ne parvin, întâmplător, tocmai pentru că ne aflăm în fața unui jurnal care consemnează din toate cele petrecute în timpul zilei, și amănunte care ar trece drept anecdotice, dacă nu ar fi reale și care zugrăvesc atmosfera generală din plin 1957, stilul deja încetățenit românesc, comunist, de tipul „ne facem că muncim”. Un accident de tramvai, fie el și ușor, petrecut într-o intersecție importantă, la Lizeanu, nu doar că paralizează traficul – ceea ce nu ne surprinde-, dar

oferă o ciudată stare de bucurie generală, în rândul angajaților – vatmani și taxatoare, probabil că evenimentul presupunea așteptare, stat, odihnă, într-un cuvânt, sau inactivitate, în altul. Evenimentele neașteptate și cu adevărat importante îi provoacă naratorului-personaj dese schimbări de registru, pe care cititorul nu le poate consemna diferențiat decât prin datări specifice de jurnal. În care, pentru zilele respective, nu mai încape loc de altceva. Așa ne apare la 15 mai 1957 știrea morții lui Camil Petrescu, pe care tânărul, mare fan al său, o află de la un B. Presupunem că inițialele chiar sunt ale unor personaje reale, după modelul întâlnit și la Radu Petrescu, pentru că Alexandru George ne-a avertizat că numele personajelor sunt schimbate – înțelegem că cele date complet. Și alternarea aceasta, relativ egală, între inițiale și nume, este un semn de suprapunere a realității peste ficțiune, a jurnalului peste roman. Dar nu *în* roman, cum repetăm, se petrece la Radu Petrescu. Comparația constantă pe care o facem între cei doi scriitori nu își propune să îl favorizeze pe vreunul dintre ei, ci să delimiteze sensibilele diferențe de gen între ceea ce poate părea similar la prima vedere, în condițiile în care ne-am propune să analizăm o radiografie a trăsăturilor de fond ale reprezentanților Școlii de la Târgoviște.

Întorcându-ne la vestea cumplită a dispariției unui titan – care este, poate, și cea mai importantă din întreaga carte, prin consemnarea ei directă, egalată doar de cea a morții lui Pallady, de care află însă cu doi ani de întârziere -, observăm familiaritatea extraordinară pe care o degajă cel aflat în spatele protagonistului, Alexandru George, care, deși nu l-a cunoscut niciodată personal pe maestru, îl numește simplu, Camil. Semn de recunoaștere a valorii operei sale și de infinită adulație personală. Nefiind cadrul potrivit – deși cu alte ocazii profită sa facă unele remarci critice la diferite cărți -, nu excelează în analiza creației celui dispărut, menționând numai ceea ce i se pare neapărat necesar, ca om de Litere, care nu se poate abstrage total. Mai mult, îl observă la nivel personal, se arată interesat de viața pe care a dus-o romancierul, dacă a fost sau nu fericit – actuala soție, prea tânără, de care oricum se despărțise, va deveni cunoscută drept „văduva veselă" -, dacă a făcut sau nu alegeri greșite în dragoste – îi reproșează că a părăsit-o pe Cella Serghi, din motive politice, pentru că era evreică. Este și motivul pentru care va reveni de foarte multe ori asupra acestui subiect, de acum încolo, ori de câte ori mai află câte ceva, iar consemnările acestea, foarte interesante pentru noi, nu sunt egalate la nivelul spațiului alocat, decât de cele păstrate pentru George Călinescu. Dar cu negativă aplecare, cum era de așteptat. La capitolul diagnostic, bolile care i-au grăbit sfârșitul sunt *un cancer gastric, adăugat în chip fatal unei vechi boli de inimă*. De aceea, prima reacție publică a fost aceea a unei *morți așteptate.* Pe noi ne marchează însă modul în care el a conștientizat boala, neîmpăcarea cu destinul său, tristețea nemăsurată care l-a însoțit în finalul vieții, izolarea de lumea pe care a zugrăvit-o întreaga viață: *Camil a fost un bolnav extrem de dificil; nu respecta indicațiile medicilor, cerea cărți ca să se informeze asupra bolii sale, avea propriile lui teorii despre tratamente, acuza pe toată lumea de ignoranță, ajunsese să fie ținut în clinicile cele mai pretențioase numai datorită prietenilor și a calității sale de academician. Înainte de a muri, poate având pentru prima oară înțelegerea exactă a gravității bolii sale, începuse să-i acuze pe medici că i-au ascuns adevărata situație. E semnificativ că, deși Camil nu era religios, a acceptat asistența unui preot, pe care a insistat să i-l aducă in extremis doctorul Trifu, bunul său prieten. După aceasta a declarat că viața îi e indiferentă, a încetat să mai ia vreun medicament, a abandonat orice luptă*.[6] În timpurile tulburi comuniste, e liniștitor pentru cititorii săi a se afla că scriitorul a murit creștinește și împăcat cu sine…

[6] Idem, pag. 40

Și în final: *Ca în toate celelalte romane ale mele și aici omul care vorbește este un scriitor care scrie un roman,* Seara târziu *mergând în paralel cu* Oameni și umbre, glasuri, tăceri; *chiar și acum ele se află pe masa mea „în lucru". ...Sper ca măcar acum* Seara târziu *să fie considerată un roman, mai mult decât un document, deși chiar și această calitate ar putea fi un rezultat tocmai al faptului că e o operă artistică*.[7]

BIBLIOGRAFIE

Boldea, Iulian, *În jurul lui Alexandru George*, Vatra, nr. 11/nov. 2009, p. 79-80.

Boldea, Iulian, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Cioculescu, Barbu, *Tânărul Alexandru George*, Litere, nr. 3/martie 2007, p. 8-9.

Cistelecan, Alexandru, *15 dialoguri critice*, Editura Aula, Brașov, 2007.

Cristea, Tudor, *Un roman major*, Litere, nr. 4/apr. 2005, p. 10-13.

George, Alexandru, *Seara târziu*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010.

Holban, Ioan, *Un spirit liberal*, Adevărul literar și artistic, nr. 668,/12 oct. 2003, p. 8.

Lefter, Ioan Bogdan, *Scriitori români din anii'80-'90,* Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

Moceanu, Ovidiu, *Cuvinte și cărți*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2006.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Petrescu, Victor, *Alexandru George 75. Scriitorul şi Târgovişte*a. Litere, an VI, nr. 4(61), 2005.

[7] Idem, pag. 583.

POSTMODERNISM IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE

Roxana-Oana Mândru
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Umberto Eco states in many of his studies regarding the matter of postmodernism that each era has its own postmodernism and that our own self-described one is nothing more that just another one in a long line of reactions to the end of a literary and cultural current or trend. If we agree with that or not, the truth that remains is that postmodernism exists and it marks the historiography of literary history in ways neither one of its predecessors did. This study is an analysis of the nature of postmodernism, both as a literary and cultural counter-current, marking its evolutionary path and main characteristics, both universally and in our country. An in-depth analysis of the cultural, social and political context in which it is born it's deeply necessary for understanding the path it later took but also for helping us understand where are we today and moreso, where are we headed. The massive influence that postmodernism had on the development or the potential death of the literary history as a self-standing science is another one of the underlying themes of this study. And, in the end, we shall try to gauge possible paths that the Romanian literary history could take.

Keywords: Postmodernism, literature, history, culture, influence

Nici o mişcare literară nu a atras atât de mult interesul în ultimii ani precum *postmodernismul* sfârşitului de secol XX, ceea ce face orice încercare de *definire* a acestuia aproape imposibilă. Umberto Eco refuza să îi recunoască postmodernismului calitatea de curent literar în sine, susţinând că de fapt fiecare epocă literară are postmodernismul ei.

Şi totuşi dimensiunile operatice şi conceptuale ale acestuia sunt prea vaste ca să-l putem considera un simplu ciclu epocal în viaţa altor curente marcante. Ov. S. Crohmălniceanu îl compara cu un fel de „monstru de la Loch Ness al criticii contemporane", pe care „tot mai mulţi inşi declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfăţişări descripţii absolut diferite". Complică lucrurile şi bibliografia uriaşă ce a fost publicată într-un interval de timp foarte scurt, apoi faptul că nu există o singură teorie a *postmodernismului,* atitudinile celor care au scris trecând de la negare totală la adoraţie, generând polemici aprinse. Se adaugă aici şi lipsa de perspectivă asupra fenomenului, care este prea aproape de cei ce vor să-i facă teoria în mod obiectiv.

În al doilea rând, s-au confruntat două atitudini potrivnice. Pe de-o parte – a creatorilor ce şi-au însuşit formula *postmodernismului* şi au promovat-o activ şi suficient de persuasiv, pentru că opera le-a fost dublată şi de o artă poetică, fapt mai rar întâlnit în istoria artei de până acum. Pe de alta – teoreticienii care se dovedesc, de regulă, mai reticenţi la o astfel de manieră din mai multe motive: unul e că înşişi adepţii postmodernismului s-au manifestat, cum spuneam, destul de vehement, ceea ce a provocat reacţii adverse similare, iar al doilea– teoria şi critica sunt, prin definiţie, reticente la nou, împovărate de prejudecăţi[1].

[1] Dumitru Tiutiuca, *Postmodernismul* în „Revista Limba Română", nr. 1-3/anul XVI- 2006.

În al treilea rând, se consideră că termenul ar numi o realitate literară nouă, originală, total deosebită de modernism, cu alte cuvinte – un curent de sine stătător al unei societăţi post-industriale, cu computerul, multi-media, societatea spectacolelor etc.

Deşi cei mai mulţi contestă continuitatea între modernism şi postmodernism, unul dintre teoreticienii renumiţi ai curentului, Ihab Hassan, susţine că nu există o ruptură totală între cele două şi suntem convinşi că aşa stau lucrurile. Postmodernismul se află în modernism şi invers. Chestiunea este, de fapt, mai mult una de pondere.

Pentru Gheorghe Crăciun însă postmodernismul este „o epocă a contingenţei, a diseminării, a suprafeţelor sau a simulacrelor”... „pe scurt o epocă lipsită de transcendenţă, de preocuparea metafizică, o viaţa umană în afara iluziei metafizice e imposibilă”[2].

Ne ajută să înţelegem aceasta şi corecta distincţie dintre termenii *modern* şi *postmodern,* raportaţi la *modernism* şi *postmodernism*. Primii numesc anumite perioade istorice şi culturale; ultimii se referă la fenomenul artistic corespunzător lor. *Modernitatea* este dimensiunea mai generală a modernului ce s-a născut în interiorul mişcărilor moderniste de avangardă şi a (sub)culturilor boeme. În termeni culturali, epoca postmodernă reprezintă o faţă a modernităţii, asemenea avangardei. În cuprinsul ei se manifestă mai multe direcţii (*metarealismul, conceptualismul, prezentismul*), tot aşa cum şi în avangardă au coexistat mai multe şcoli încadrate în curent (*dadaism, futurism, constructivism* etc.), iar altele convieţuiesc cu el (inclusiv vechiul istorism şi impresionism)[3].

Istoric privind lucrurile, cuvântul *postmodern,* cu încărcătură estetică, este întrebuinţat în 1870 de către pictorul englez John Watkins Chapman, care utilizează sintagma „pictură postmodernă” pentru a evalua impresionismul francez. În 1917, Rudolf Pannwitz desemnează prin termenul de *postmodernism* „nihilismul şi colapsul valorilor în cultura europeană” (L.Petrescu), provocate de vechiul *istorism, impresionism* şi *structuralism.* Postmodernismul îşi intră în toate drepturile în textul lui Daniel Bell, *End of Ideology* (1960)[4].

Apariţia postmodernismului a fost posibilă, în primul rând, datorită unor fenomene generate de *societatea informaţională* („Al treilea val”, după Toffler), iar locul de plecare îl constituie America şi Anglia. S-a şi spus că postmodernismul reprezintă logica culturală „*a capitalismului târziu*”. Curentul se manifestă la toate segmentele culturale. Ca termen, concept şi concepţie structurală s-a născut în arhitectură, prin contribuţia remarcabilă a lui Richard Mayer; ulterior s-a extins şi în alte arte, apoi – la o anumită epocă istorică[5].

Oricum, postmodernismul este şi expresia unor mutaţii mai generale, existenţiale, sociale etc., dar şi ontologice, e un fapt mai mult decât evident. Se apreciază că secolul al XX-lea a fost perioada cea mai agitată şi mai contradictorie din întreaga istorie a culturii universale. În prezent se supun reevaluării mai toate conceptele cu care ne-a obişnuit celălalt secol. Punând semnul identităţii între „adevăr”, „existenţă” şi „realitate”, el poate însemna chiar „moartea” oricărui adevăr. Nu vom insista, de aceea, asupra simptomelor culturale ale postmodernităţii. Ne mulţumim doar să afirmăm că ceea ce se petrece astăzi, omenirea a mai cunoscut în preajma primului război mondial şi după aceea, în perioada interbelică, când s-a şi constituit ştiinţa care

[2] Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii,* Ediţia a II-a, Editura Cartier, Chişinău, 2003, pp. 9-11.
[3] Mihaela Irimia Anghelescu, *Dialoguri postmoderne*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999, p. 178.
[4] *Ibidem.*
[5] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, pp. 88-92.

va şi analiza acest fenomen, *filozofia culturii*. Astfel, postmodernismul a produs un impact serios, ceea ce a condus la *o schimbare de paradigmă* ale cărei dimensiuni încă nu le ştim în totalitate[6].

Fracturarea unităţii personalităţii (Foucault) ocultează fiinţa, de unde şi lipsa gravităţii şi a existenţei unei mari literaturi (Heidegger). În acelaşi sens, face să primeze ludicul, se suprasolicită parodicul. Criza ideii de identitate (inclusiv naţională) substituie esteticul prin politic, determină mutarea accentului de pe Centru pe Marginal. Logosul însuşi îşi pierde supremaţia (Derrida). Dezexistenţializând şi dezontologizând limbajul, postmodernul îl aşază sub semnul nominalismului şi formalismului, promovează artificii poetice sau narative marginale. Se înlătură axiologiile în favoarea „egalitarismului" valoric prin cultivarea indeterminării şi a unui relativism continuu: nimic nu este stabil, totul este posibil, totul poate evolua în orice sens. Tot astfel este înlocuită logica bivalentă a principiului terţului exclus, a logicii separării bazate pe formula *sau-sau*, cu formula *şi-şi*. În felul acesta binele şi răul nu mai există în stare pură, nici frumosul şi urâtul ori sacrul şi profanul şi aşa mai departe[7].

Aşa se face că a apărut *o* serie de paradoxuri, se citeşte tot mai puţină literatură, se citeşte însă *literatură de informaţie* (dicţionare, enciclopedii de toate felurile şi pentru toate vârstele), *literatură utilitară* (ghiduri, îndreptare practice), *carte şcolară* etc. La fel de important, Biblioteca este înlocuită de *Internet.*

Pentru înţelegerea postmodernismul din România trebuie să luăm în consideraţie dorinţa *sincronizării* datorată *libertăţii* de acces la *explozia informaţională* de după *„eliberarea" de regimul autoritar*. La aceasta se adaugă o *obsesie epistemologică,* la care aspiră mulţi cercetători, mai ales dintre cei foarte tineri, ea fiind şi cea *a modernităţii metodei*. Adevărul e că în măsura în care o metodă îşi dovedeşte „productivitatea" redevine actuală. A spune că structuralismul sau tematismul, de exemplu, sunt depăşite reprezintă o abordare istoristă, or, metodele sunt şi vor rămâne ceea ce sunt prin ele însele. Nu există o metodă „bună", o alta „mai bună" şi o a treia „cea mai bună", ci doar una adecvată sau nu obiectului şi scopului cercetării sau, cum spunea Ioan Pânzaru: „Cea mai bună metodă de analiză este aceea care beneficiază de ceea ce s-ar putea numi *hermeneutic literary* sau *alfabetizare exegetică*. Exegetul competent dispune în fiecare moment de toate mijloacele interpretative cunoscute, rămânând deschis la orice sugestie a textului. Aplicarea unei metode este un proiect ca oricare altul, depinzând de nişte premise care pot să fi fost alese corect sau greşit, şi putând duce la succes sau la eşec, mai devreme sau mai târziu"[8].

Reacţia de ocultare a modelor şi modelelor, cum ar fi „gândirea slabă", „rizomul" deleuzian etc., toate acestea şi altele numesc procesul specific postmodern de contestare a vechilor structuri moderniste, epuizarea vechilor forme valorice. Ea s-a împlinit rotunjit în opera lui Derrida, cel care a teoretizat şi impus ca mod de gândire, ca teorie *deconstructivismul*. Termenul este folosit pentru prima dată de acesta în *De la Grammatologie* (1967). Derrida crede că opera nu este o totalitate a semnificantului, ci a semnificatului preexistent ei. Textul este astfel o producţie de sensuri ne-totalizabile. Demolând structurile specifice gândirii occidentale (suflet/trup, interior/exterior, literal/metaforic etc.), le dă o nouă configuraţie şi un nou mod de funcţionare numite „natura auto-deconstructivă a textului"[9].

---

[6] Steven Connor, *Cultura postmodernă*, traducere din limba engleză de Mihaela Oniga, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 124.
[7] Dumitru Tiutiuca, *op. cit.*.
[8] *Apud.* Ioan Pânzaru în Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, pp. 113-119.
[9] Jacques Derrida, *Diseminarea*, traducere din limba franceză de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997, p. 211.

Dar a persista în negaţie după cum spunea avangardistul Tristan Tzara, înseamnă a deveni anti-productiv, ca şi faptul împotriva căruia se face contestaţia, adică împotriva modernismului considerat învechit. Postmodernismul pare să fie, pentru Caius Traian Dragomir, renaşterea unui *ante-modernism,* a unui *aproape-clasicism*. Postmodernismul s-ar dezvolta, de aceea, pe două direcţii majore: postmodernismul *constructivist* si *deconstructivist*; atât unul, cât şi celălalt încearcă să elimine orice hotare, să submineze legitimitatea şi să disloce logica stării moderniste. Postmodernismul constructivist nu respinge modernismul, ci caută să-i revizuiască premisele şi conceptele de bază. El încearcă să ofere intuiţiilor o nouă unitate ştiinţifică, etică, estetică şi religioasă. El nu respinge ştiinţa ca atare, ci numai acele abordări care permit doar datelor ştiinţelor naturii să contribuie la construcţia imaginii lumii. Postmodernismul deconstructivist caută să depăşească viziunea modernă asupra lumii şi (pre)supoziţiile care o susţin prin ceea ce s-ar putea numi o anti-viziune asupra lumii. El „deconstruieşte" ideile şi valorile modernismului pentru a pune în evidenţă ceea ce îl alcătuieşte şi arată că idei moderniste, cum sunt „egalitatea" şi „libertatea", nu sunt „naturale" pentru umanitate sau „adevărate" pentru natura umană, ci idealuri, constructe intelectuale[10].

Se poate observa cum tot mai mult atât mediile ştiinţifice, cât şi mass-media condamnă postmodernismul ca fiind arogant faţă de cel ce susţine că ar cunoaşte un adevăr obiectiv sau un adevăr universal. Se face această apreciere dură cercetându-se conţinutul altor curente care promovează alte atitudini umane. E adevărat că uneori se trece la intoleranţă şi am exemplifica doar prin contestarismul estetic pe criterii politice sau prin opunerea naţionalului globalizării, deşi nu totdeauna *naţionalismul* este ostil *europenismului* şi *globalizării*[11].

Răspunzând unor astfel de acuzaţii, Umberto Eco aprecia că reacţia postmodernă trebuie să fie mai temperată şi să se supună unei realităţi evidente: recunoscând că trecutul nu poate fi distrus, că distrugerea lui ar duce la tăcere, reacţia contestatară trebuie să se facă „cu ironie, cu candoare". Mai mult: postmodernismul nu neagă importanţa tradiţiei, dimpotrivă, chiar reproduce idei şi teme ale Antichităţii, ca şi clasiciştii, sperând astfel să creeze „ceva nou".

Poate cel mai interesant fenomen postmodernist îl constituie apropierea literarităţii de ştiinţă. O dihotomie clasică, cea dintre *ştiinţă* şi *artă*, este suprasolicitată pentru definirea literaturii în raport cu un domeniu mult mai clar de referinţă, cel al ştiinţificului. Cele două domenii, care erau definite până de curând prin opoziţie (se şi spunea că „literatura este ceea ce nu este ştiinţific"), încep să devină convergente în ambele sensuri: literarul tinde către ştiinţific, iar ştiinţificul către literar[12].

Efectul artistic n-a întârziat să apară în postmodernism. Ceea ce s-au numit *romane algebrice* se sprijină pe teoria algebrică *fuzzy*. Matematic, termenul numeşte o „mulţime vagă". În cazul ei, adevărul nu mai este descoperit prin observaţia obiectivă, ci prin percepţie subiectivă. „Istoria" *fuzzy* ar echivala, după scenariul descris de Ioana M. Petrescu, cu ceva asemănător relaţiei dintre Revoluţia franceză şi Restauraţie, adică dintre „radicalismul modernilor" şi „postmodernitate". „Or, fără a abdica în faţa etichetei unice, câţiva au oferit o variantă mai adecvată la obiect tocmai prin toleranţa ei faţă de celelalte: *fuzzy* "[13].

Astfel, treptat, constructul literar refuză să mai fie doar „artă a cuvântului", opera literară însăşi devine *artefact*. În concurenţă cu literaritatea se află poeticitatea. Literaritatea trebuie să

[10] Dumitru Tiutiuca, *op. cit.*.
[11] *Ibidem.*
[12] Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, Editura Univers, Bucureşti (fără an), p. 165.
[13] *Ibidem,* p. 167.

dea un răspuns la întrebarea deloc simplă: „Ce face dintr-o operă dată o operă literară" sau, cum spunea Roman Jakobson, cum se transformă un „mesaj verbal într-o operă de artă". Poeticitatea este un concept mai cuprinzător în care se regăsesc incluse şi cele de *literaritate, teatralitate, dramaticitate* etc. Ca orice concept, şi literaritatea se manifestă atât ca un „*gen proxim*" al definirii, cât şi ca sumă de „*diferenţe specifice*". Estetica postmodenistă lărgeşte enorm sfera conceptului, atrăgând în interiorul literarităţii domenii la care altă dată nici nu se visa. Amintim despre confuzia că literaritatea nu presupune automat şi *artisticul, esteticul*.

De aceea, un teoretician postmodernist, Arthur Danto, consideră că este necesară *identificarea* şi *conştientizarea* artisticului şi mai apoi *admiraţia* lui. La o analiză atentă a literaturii postmoderniste se observă cât de multe, diverse şi insolite sunt formele literarităţii ei. Vom numi doar câteva dintre acestea: literaritatea *media, virtuală, implicită, involuntară, nostalgică, persecutată, adăugată, nedefinitivată, re-asamblată, insertată, proteică, contrafăcută, uzurpată, dezinhibată, remixată, substituită, cotidiană, utilitară, diaristică, combinată* etc.[14].

O dispută actualizată de postmodernism este cea dintre perspectiva *lingvistică* a esteticului (obiectul actualelor „Poetici") şi cea *psihologică*, altfel spus, dintre normativ şi descriptivism. Teoriile mimetice sunt preocupate de modul în care opera reflectă realitatea, teoriile pragmatice cercetează felul în care opera educă cititorul, iar cele expresive vor fi centrate pe creator şi sentimentele, trăirile lui etc. Foarte important: chiar conceptul de *text* este marcat de aceste schimbări de paradigmă, depăşind definiţia strict lingvistică, ceea ce schimbă însăşi ontologia teoriei literare.

În acelaşi timp s-au descoperit, mai ales sub influenţa noii mass-media, noi perspective de abordare a textualităţii şi literarităţii. *Iconologia* este una dintre ele. Începând cu Evul Mediu, în sprijinul cuvântului scris vin – spre dreapta lui înţelegere în cărţile sfinte – imaginea, desenul. Ilustrând textul, imaginea se identifică cu acesta, dezvoltând şi un gen ce atinge perfecţiunea: miniatura; mai târziu– ilustraţia de carte. De acum încolo textul şi imaginea vor coexista, susţinându-se reciproc pe aceleaşi coordonate tematice şi simbolice. În acest domeniu există deja numeroase şi interesante contribuţii, cum sunt studiile de iconologie[15].

Autorul clasic era unul demiurgic care stăpânea autoritar soarta personajelor. Postmodernismul anunţă „moartea autorului", (Roland Barthes) denunţând incapacitatea lui de a ţine sub control evoluţia personajelor şi vocea auctorială. El devine astfel, în termenii lui Giani Vattimo, unul „slab", care reintră în scenă în forţă, dar şi în ipostaze de multe ori neobişnuite, el poate fi, de exemplu, autor al unor opere scrise „la două (sau mai multe) mâini"[16].

Dar „moartea autorului" înseamnă naşterea unui nou cititor. În ceea ce priveşte *relaţia cu cititorul*, creatorul mai vechi se adresa unui public vag, inteligent şi binevoitor. Cititorul era luat uneori ca martor, de unde şi folosirea unor formule de adresare directă, inclusiv la un autor ca Dostoievski. Postmodernismul provoacă o impresionantă resurecţie a *teoriilor lecturii.* Redescoperirea lectorului ca instanţă a determinării semnificaţiei sensului, ca „performeur, judecător şi complice al actului de comunicare scriptică", echivalează, cum spunea Jauss, cu o schimbare de paradigmă în studiile literare. Receptorul devine, conform unei formule, „stăpânul autorului (şi regizorului)". De fapt, cel mai bine este vizibil acest fenomen în teatru, mai ales prin

[14] Dumitru Tiutiuca, *Pentru o nouă teorie literară,* Editura Timpul, Bucureşti, 2005, p. 25.
[15] *Idem, Postmodernismul* în „Revista Limba Română", nr. 1-3/anul XVI.
[16] Hal Foster, (edt.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, Washington D.C., U.S., 1997, pp. 123-125.

ineditele şi variatele formule regizorale, spectacolul jucându-se în spaţii inimaginabile până acum: în stradă; în mansarde; practic, peste tot[17].

Cititorul textului postmodernist trebuie să fie, de aceea, unul avizat, atent, pregătit, familiarizat cu experimentele inovatorii. Un astfel de text nu mai are finalitate ca întâlnirea cu esteticul, cu frumosul, ci şi cu un fel de *katharsis* eliberator de tensiuni. Literatura, filmele, spectacolele de teatru se adresează, tot mai mult, unor persoane cu „nervii tari", iar vechiul *katharsis* revine în actualitate şi acţionează pe alte coordonate decât în Antichitate. Postmodernismul, dimpotrivă, îl provoacă pe cititor să devină un coautor al textului, încearcă să-l smulgă din torpoarea lui contemplativă, transformându-l într-un partener activ de dialog. E şi aceasta o modalitate de a recâştiga ceva din vechea funcţie socială a Poeziei[18].

În *receptare*, celor cunoscute se adaugă şi alte criterii de evaluare. Unul, care priveşte atât creatorul cât şi receptorul, se numeşte *performativitate* sau *performare* (*performance*) (termen preluat din lingvistica pragmatică). El reclamă o nouă democratizare a artisticului. *Performance art* răspunde schimbărilor aduse de „mentalitatea" postmodernistă, fiind una „volatilă", cum s-a spus, „în mişcare", „vie", inter-culturală şi sincretică etc., un fel de „artă în stare de veghe" şi de *daily event*. În acest context, însuşi artistul (autorul, dar şi interpretul) devine *un performer*[19].

Un alt aspect al chestiunii ar fi următorul: întotdeauna, în istoria omenirii, a existat o luptă între individualitate şi colectivitate. În domeniul fenomenului artistic, urmările au fost multiple. Agresiunea civilizaţiei asupra culturalului, transformarea artei într-un obiect de lux etc. conduc la reacţia acesteia de a-şi cere dreptul la o nouă democratizare, ceea ce explică şi ascensiunea de astăzi a fenomenului *pop art*-ei (în accepţie occidentală: „artă de consum"), opusă *high art*-ei.

Paraliteratura a fost mult timp considerată, elitist, compromiţătoare, adresându-se omului „mediocru intelectual, conformist şi vulgar". Ea este confundată cu *literatura de consum* sau cu *literatura de divertisment,* sau cu *literatura uşoară, kitsch* etc., adică *books for all.* Unii o situează chiar în zona literarului. Postmoderniştii spun că paraliteratura este totuşi o literatură, cea „de consum" fiind una de consum curent, din rândul căreia se recrutează numitele *bestseller*-uri. Ea nu se opune „literaturii înalte", ci o completează. Această literatură (şi artă) are în societatea contemporană o circulaţie ce nu poate fi neglijată. Nici nu poate fi altfel: o *societate de consum* trebuiesă aibă şi o literatură de consum. Astfel se vorbeşte despre „*Consumatorul* de artă" într-o publicaţie apărută la Cluj-Napoca, menită să prezinte noutăţile editoriale, se numeşte *Fabrica de Cărţi*, făcându-se aluzie la mai vechiul concept „*industrie literară*", anume cel de înşiruire de titluri şi autori. Paraliteratura mai numeşte şi aşa-zisele „sub-specii marginale ale prozei" sau „literatura de gen" („*gender literature*"), *pulp fiction* („maculatură", într-o exprimare ironică), *povestiri poliţiste* (engl. *policier*), *romanul de groază* (*horror*-ul), *western*-uri, *science fiction, roman sportiv* (despre baseball), *romanul de suspans* (*thriller*-ul), *SF*-ul (după unii), *melodrame, love story*-ul, *povestiri erotice soft*- şi *hard-core, tehno-thriller*-ul, roman de suspans cu substrat tehnologic, maestru fiind Tom Clancy cu al său roman tot de suspans, dar cu implicaţii mistice sau misticoidale (cele ale lui Robert Langdon). Aceste genuri încep să fie puternic formalizate şi, prin aceasta, modelul devine accesibil. În general, paraliteratura se adresează preponderent unui cititor cu o cultură medie sau submedie[20].

Nu toţi îi recunosc postmodernismului *o formulă estetică* independentă, de sine stătătoare. Mircea Cărtărescu îl concepe mai mult ca o atitudine culturală (politică, filozofică şi morală) şi

[17] *Ibidem,* p. 134.
[18] Gheorghe Crăciun, *op. cit.,* p. 40.
[19] Hal Foster, *op. cit.,* p. 166.
[20] Dumitru Tiutiuca, *Postmodernismul,* în „Revista Limba Română", nr. 1-3/anul XVI-2006.

mai puţin una estetică, deşi promovează, original, *sincretismul* artelor. În viziunea scriitorului, el reprezintă mai mult o atitudine democratică, cu tot ceea ce presupune aceasta: toleranţă, drepturi ale omului, pluralism cultural, civism etc. De aceea, orice reacţie „potrivnică" acestor valori, cum ar fi: *naţionalismul, tribalismul, şovinismul, discriminările naţionale* etc., este combătută de susţinătorii postmodernismului[21].

Postmodernismul nu mai răspunde deci nici uneia din rigorile canonice şi conceptuale de până la el. Însăşi definiţia literaturii se schimbă, se lărgeşte să includă forme de paraliteratură. Iar istoria literară nu poate decât să urmeze literatura în acest demers de lărgire a graniţelor sale.

În volumul său *Viciile lumii postmoderne,* publicat postum la editura Tracus Arte în 2011 cu o prefaţă de Carmen Muşat, Gheorghe Crăciun, unul din cei mai mari teoreticieni ai postmodernismului de la noi oferă o viziune proaspătă a acestuia şi din postura sa de prozator. Volumul curpinde o serie de 11 texte publicate de scriitor, pe măsura scrierii lor, în revista *Observator cultural*, între 12 octombrie-21 decembrie 2006 (ultimul text, *Singurătatea utilizatorului de telefon mobil* a rămas neterminat), alături de câteva pagini de jurnal inedite – paginile din *caietul bordo*, cum scrie Carmen Muşat în prefaţa cărţii –, acestea din urmă datând din perioada 16 iulie 2006-15 ianuarie 2007 (la 30 ianuarie 2007, scriitorul se stingea din viaţă). Eseurile acestui volum realizează o critică clasică a postmodernismului optzecist dar şi a actualei societăţi de consum. Ideea lui Gheorghe Crăciun privind postmodernismul nu este cu mult diferită de cea a lui Dumitru Tiutiuca. Dar ea răspunde undei alte nevoi, dincolo de cea de definirea unor concepte şi de descoperire a unor metode de analiză. Modalitatea de analiză a lui Gheorghe Crăciun în ceea ce priveşte postmodernismul românesc este percepţia prin imersiune. El este un prozator şi un teoretician care scrie şi se auto-defineşte în postmodernism.

Astfel, am observat că postmodernismul este mai uşor de delimitat atât cronologic cât şi conceptul decât neomodernismul sau chiar modernismul. Postmodernismul e o radicalizare secundară a modernismului la fel cum în zorii modernismului propriu-zis fuseseră mişcările de avangardă.

Din celălalt unghi, influenţa pe care acesta o are asupra redefinirii istoriei literare este este imensă. Simplu spus, postmodernismul cere ca istoria literară să dispară dintr-o lipsă de necesitate. Şi totuşi, în intervalul cronologic marcat cel puţin din punctul de vedere al operelor literare de curentul postmodernist, observăm în paralel o atitudine nouă privind istoria literară românească care are mai puţin de a face cu postmodernismul în sine şi mai mult cu ieşirea de sub comunism din punct de vedere politic, social şi cultural. În loc ca istoria literară să dispară cum cer postmoderniştii, asistăm la o recuperare a operelor literare şi o judecare a acestora pe un criteriu estetic, dar şi istoric, contextual şi chiar politic. Formula estetică şi critică însă este cea care se schimbă. Asistăm la o atitudine dual, cea a constructivismului şi cea a deconstructivismului. De asemenea, forma istoriilor literare s-a schimbat. Se remarcă, mai cu seamă la începutul anilor 1990 formula atlasurilor literare, a unor monografii problematizante şi a culegerilor de eseuri critice ca istorii literare. Dar principiile de bază, rămân, după cum am mai spus, aceleaşi. Valorizarea operei se face pe criterii estetice.

Dintre figurile marcante care activează cronologic în perioadă marcată de curentul postmodernist fără a face însă parte din acesta din punct de vedere al concepţiilor şi metodelor folosite se remarcă Nicolae Manolescu, care îşi face debutul în timpul neomodernismului. Lucrarea sa *Istoria Critică a Literaturii Române* are dimensiuni impresionante şi este prima operă de aceste dimensiuni, de la Călinescu încoace, precum şi prima care se aventurează de la

[21] Mircea Cărtărescu, *op. cit*., p. 98.

începuturile literaturii româneşti până la sfârşitul anilor 1990. Practica sa critică, cea „lecturilor infidele" oferă operei sale istorice un caracter personalizat. Dar Nicolae Manolescu nu este un istoric literar postmodern

Pintre alţii care activează cronologic în postmodernism se numără Ion Bogdan Lefter care se concentrează pe o serie de monografii problematice. Volume precum *Scurtă istorie a romanului românesc*, *Anii 60-90. Critica literară*, *Primii postmoderni: Şcoala de la Târgovişte*, *5 poeţi: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarţă* sau *Mic dicţionar de scriitori bucureşteni din secolul XIX sau despre cum se trăia altădată fala de a reprezenta Capitala* prezintă incursiuni în anumite epoci dar şi în anumite concepte. De asemnea, lucrarea sa *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române,* reprezintă un adevărat tur de forţă în recapitularea şi recalibrarea modernităţii româneşti, mai cu seamă cea interbelică. Se remarcă la I. B. Lefter o nouă tendinţă care va marca istoria literară românească şi anume necesitatea retrasării unor graniţe între nu numai anumire perioade istorice, ci şi definirea acestora de perioadele literare, precum şi reconceptualizarea unor principii ce ţin de teoria şi de ştiinţa literaturii. Monografiile problematice ale acestuia se leagă deopotrivă de aspecte istorice, culturale şi literare, ridicând întrebări noi despre periodizarea literaturii româneşti, precum şi a modului de definire a unor concepte cu care operează ştiinţa literară, de la cel de curent literar, la cel de şcoală, trend, epocă, etc.. La fel ca şi Mircea Martin sau Eugen Simion, care îşi continuă cel puţin cronologic activitatea în postmodernism, istoricul-critic devine de cele mai multe ori şi teoretician într-o încercare de a surprinde un peisaj literar aflat în continuă schimbare.

Cu Alex. Ştefănescu sau Marian Popa se remarcă un nou trend în ceea ce priveşte istoria literară românească şi anume atitudinea în ceea ce priveşte literatura perioadei comuniste şi valorizarea acesteia. O problemă majoră cu care se confruntă istoricii şi criticii literari ai primelor decade de la căderea comunismului, pe lângă cele legate de dificultăţile de periodizare şi de încadrare într-un curent literar sau altul, sunt cele legate de valorizarea operelor literare scrise în comunism. Contestarea în bloc nu este o formulă apreciată după cum nici valorizarea în bloc nu răspunde nevoii de a separa valoarea de non-valoare şi de a face o apreciere critică. Decontextualizarea operei de epoca sa şi de posibilele influenţe politice nu este nici ea o soluţie viabilă, deorece o critică făcută într-un asemenea mod va fi invariabil incompletă.

Dar totuşi nici unul dintre aceşti istorici, critici şi teoreticieni literari nu este în fapt postmodernist în abordarea sa. Singura legătură pe care o au cu postmodernismul este una pur cronologică şi nu una ce ţine de stil. Răspunsul la întrebarea de ce postmodernismul nu are istorici literari vine din însăşi esenţa acestuia. Postmodernismul *nu are nevoie de istorici literari*. Postmodernismul nu are nevoie de istorie literară a cărui moarte o prezice din absenţa unui scop sau sens în a scrie istorie literară în postmodernismul pur conceptual. Dar, în acelaşi timp, la câteva decade de la debutul acestui curent continuă să se scrie istorii literare ceea ce ne face să ne întrebăm: totuşi, istoria literară încotro? Postmodernismul literaturii nu devine deci şi postmodernismul istoriei literare. Dilema noii istorii literare îşi caută încă rezolvările dar putem remarca că istoria literară devine mai degrabă una a recuperării sau negării literaturii comuniste şi a redescoperirii unei direcţii literare în noul peisaj politic, social şi cultural de tranziţie [22].

În acest context, al contururilor din ce în ce mai difuze cronologic precum şi a perpetuelor întrebări privind necesitatea istoriei literare ca pură cronologie şi ca depozitar de valori intrinseci de opere şi autori, periodizarea istoriei literare cunoaşte serioase modificări conceptuale, mai ales în istoriile literare recente, în studiile lui Ion Bogdan Lefter sau Gabriela Omăt. Mai ales secolul

[22] Ion Simuţ, *Critica de tranziţie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p. 24.

XX este de natură să stârnească vii controverse în rândul criticilor şi istoricilor literari. Modernismul, neomodernismul şi postmodernismul sunt potrivit lui I. B. Lefter curentele literare majore ale secolului trecut. Dar trecerea de la unul la celălalt este greu de marcat în mod clar. Un lucru este clar însă. Asupra modernismului târziu, a neomodernismului şi a primei jumătăţi a postmodernismului pluteşte umbra comunismului, indiferent dacă ne place să recunoaştem sau nu. Dincolo de dimensiunea sa politică, acesta a avut efecte culturale pregnante, asupra operelor literare, a tendinţelor şi a autorilor înşişi. Apăsarea cenzurii a făcut ca literatura să se mute în simbolism sau în subversivitate. În unele cazuri însă, ea s-a mutat în subserviabilitate, un instrument în mâna regimului, gata de a fi mânuit în scopuri propagandistice sau pentru simplul scop de a controla întreaga societatea pe toate planurile şi în toate ungherele existenţei sale. Toate aceste elemente fac ca noiile istorii literare scrise într-un curent care nu le vrea şi le consideră inutile să aibă încă mult de lucru în a discerne valoarea a ceea ce s-a scris în patru decade şi jumătate de comunism.

BIBLIOGRAFIE

1. Anghelescu, Mihaela Irimia, *Dialoguri postmoderne*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999.
2. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana. Monografie, antologie comentată, receptare critică,* Editura Aula, Colecţia „Canon“, Braşov, 2000.
3. *Idem, Estetică generală,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2007.
4. *Idem, Poetică şi critică literară,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2008.
5. *Idem, Tendinţe actuale în teoria literară,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2009.
6. *Idem, Canonul literar. Limite şi ierarhii,* în „Viaţa Românească”, nr. 3-4/2009.
7. Călinescu, George, Călinescu, Matei, Marino, Adrian, Vianu, Tudor, *Clasicism, Baroc, Romatism,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971.
8. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Vol I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1941.
9. *Idem, Literatură şi contemporaneitate,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
10. *Idem, Principii de estetică,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
11. Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
12. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.
13. Cernat, Paul, *Pentru o nouă istorie a modernismului literar românesc I-II,* în „Observatorul Cultural”, nr. 474 din mai 2009.
14. Connor, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, traducere din limba engleză de Mihaela Oniga, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.
15. Crăciun, Călin, *Alte cărţi supravieţuitoare. Cărţi de proză nonficţională* în „Vatra”, nr. 8/2007.
16. Crăciun, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii,* Ediţia a II-a, Editura Cartier, Chişinău, 2003.
17. *Idem, Viciile lumii postmoderne,* publicat postum cu o prefaţă de Carmen Muşat, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011.
18. Densusianu, Aron, *Istoria limbei şi literaturii române,* Editura Tipo-Litografia „Il Godner”, Iaşi, 1894 în secţiunea electronică a Bibliotecii „Robarts” din cadrul Universităţii din Toronto, Canada.

19. Derrida, Jacques, *Diseminarea*, traducere din limba franceză de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997.
20. Foster, Hal (edt.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, Washington D.C., U.S., 1997.
21. Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, Editura Univers, Bucureşti (fără an).
22. Lefter, I. B., *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2001.
23. Manolescu, Nicolae, *Conceptul de istorie literară* în „România Literară", nr. 10 /1999.
24. *Idem, Generaţia literară,* în „România literară", nr. 2/2000.
25. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism:1948-1964*, Ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.
26. Omăt, Gabriela, *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949*), vol. I, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2008.
27. Pachia-Tatomirescu, Ion, *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației,* Timișoara, Editura Aethicus, 2003.
28. Pavel, Dan, Huiu, Iulia, *Literatura română postbelică între impostură şi adevăr*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.
29. Perian, Gheorghe şi Petersen, Julius, *Ideea de generaţie în teoria literară românească* şi *Generaţiile literare,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2013.
30. Simuţ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală,* Editura Cogito, Oradea, 1994.
31. *Idem, Critica de tranziție*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996.
32. *Idem, Istorie Literară: Un concept integrator al modernismului românesc,* în „România Literară", nr. 38/2005
33. Tiutiuca, Dumitru, *Pentru o nouă teorie literară,* Editura Timpul, Bucureşti, 2005.
34. *Idem*, *Postmodernismul* în „Revista Limba Română", nr. 1-3/anul XVI-2006.
35. Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden*, Editura Amacord, Timişoara, 1995.
36. *Idem, Geografia literară, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2002.*
37. Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2013(epub).
38. Wellek, *René*, Warren, Austin, *Teoria literaturii,* traducere de Rodica Tiniş, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

COMMENT ENSEIGNER LE FRANÇAIS ECONOMIQUE ?

Ruxandra Petrovici
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Teaching Business French is neither about teaching French as a second language, nor economics; it does not mean teaching specialized language, either as we cannot teach specialized language just for the sake of it. Interest should be taken in a field of knowledge, know-how and specific outcomes. Teaching and training methods to cope with a mindset change should be found.
We aim at presenting the methods in teaching and training business students to use a language for specific purposes.

Keywords: teaching methods, communicative approach, functional approach, language in action, global simulations

Enseigner le français économique ne signifie ni enseigner le français, ni l'économie, ni même enseigner une langue spécialisée. Car on ne peut pas enseigner n'importe quelle langue spécialisée, c'est-à-dire entrer dans un domaine de savoir, de savoir-faire et d'attentes de la part des apprenants sans rien savoir de leur domaine, même s'ils sont encore étudiants et non pas encore de spécialistes. Il faut construire un pont pour pouvoir s'y rencontrer. Autrement on reste chacun dans son monde, les étudiants en acceptant le cours de français parce que c'est obligatoire, le professeur en enseignant à l'aide des méthodes françaises achetées sans pouvoir s'adapter ni à la spécialisation des étudiants ni à leurs besoins en fonction de leurs buts plus ou moins académiques et immédiats. Les étudiants en économie sont un public spécial, formé des étudiants très branchés à la réalité, à la politique internationale et à l'argent, qui n'ont rien en commun avec la littérature française, qui se comportent *en Américains,* qui veulent tout gagner dans cette vie, qui disent plutôt *I am* que *Je m'appelle,* même si ces étudiants veulent apprendre le français, aller étudier en France ou faire des affaires avec des Français. Alors, il faudrait trouver une méthode d'enseignement-apprentissage adaptée à *leur* façon de vivre.

En ce qui concerne les méthodes, nous voudrons premièrement rappeler la différenciation de Cuq et Gruca. Le terme *méthode* (Cuq, Gruca, 2003, p.233) est utilisé dans deux acceptations différentes, soit pour désigner *le matériel d'enseignement* (manuel, livre, cassette audio ou vidéo), soit *la manière de s'y prendre pour enseigner et pour apprendre*, l'ensemble des procédées et techniques soutenu par un ensemble de principes théoriques.

Parmi les méthodes d'enseignement-apprentissage du français, nous voulons rappeler, sauf la *méthodologie directe* dont les caractéristiques essentielles(Cuq, Gruca, 2003, p.237) sont : l'apprentissage du langage courant, la grammaire présentée sous forme inductive et implicite, l'accent mis sur l'oral et la prononciation, la progression qui prend en compte les capacités et les besoins des étudiants, l'approche globale du sens, la *méthodologie traditionnelle* marquée par (Cuq, Gruca, 2003, p.235) : l'importance donnée à la grammaire, l'enseignement centrées sur l'écrit, le recours à la traduction, méthode qui devient, pour une langue *transparente* comme le français, plutôt méthodologie directe, la *méthodologie audio-orale*, provenant de *The Army Method,* développée aux Etats-Unis qui proposait (Cuq, Gruca, 2003, p.239) « des dialogues de

langue courante qu'il fallait mémoriser avant de comprendre le fonctionnement grammatical des phrases » (Cuq, Gruca, 2003, p.239), la *méthodologie structuro-globale* audio-visuelle qui propose des dialogues qui véhiculent la langue de tous les jours et qui se développent dans une situation de communication de la vie quotidienne concrétisée par des images qui mettent en scène la réalité (Cuq, Gruca, 2003, p.241), l'approche communicative qui a pour objectif principal d'apprendre à communiquer en langue étrangère et qui a comme composantes essentielles : la composante linguistique, sociolinguistique, discursive et stratégique (Cuq, Gruca, 2003, p.244-245)et *les méthodologies nonconventionnelles* : la *méthode communautaire* qui favorise les aspects humains et affectifs de l'apprentissage, la *méthode par le silence* qui se réalise (Cuq, Gruca, 2003, p.251) par la prise de conscience, en silence, des éléments caractéristiques de la langue étrangère, la *méthode par mouvement* qui « s'appuie sur des activités, physiques qui correspondent à des réponses données sur le mode impératif, étant donné que c'est la forme privilégiée par l'enfant dans l'acquisition de sa première langue » (Cuq, Gruca, 2003, p.252) la *suggestopédie* mise en place en Bulgarie qui part du principe « qu'il est possible d'accélérer l'apprentissage d'une langue étrangère en supprimant les inhibitions d'ordre psychologique, et en activant les capacités du cerveau avec notamment la mémorisation inconsciente » (Cuq, Gruca, 2003, p.252) et *l'approche naturelle* qui recommande l'organisation des classes autour de sujets qui portent sur la vie quotidienne et des activités centrées sur le sens plutôt que sur la forme (Cuq, Gruca, 2003, p.254).

On a renoncé aux approches traditionnelles par apprentissage des règles morphologies, syntaxiques, traductions, mémorisation du vocabulaire. Maintenant on préfère les approches communicatives et fonctionnelles pour faciliter les relations de travail, les voyages ou les gens n'ont pas de temps pour parler, ils doivent plutôt agir en urgence.

L'approche communicative est apparue comme continuation dans l'évolution des méthodes audiovisuelles par l'approche de la réalité et l'orientation sur l'enseigné qui pouvait s'exprimer plus librement et manifester sa créativité. Elle prend en compte les différentes composantes de la compétence communication (Bérard, 1991, p.28) : la compétence linguistique, la compétence sociolinguistique (utiliser une langue étrangère en fonction de la situation sociale), la compétence discursive (sensibiliser l'apprenant aux différentes types de discours), la compétence révérencielle (avoir un minimum d'informations sur le sujet pour comprendre le nouveau contenu), la compétence stratégique (compenser les manques au niveau de la compétence linguistique et sociolinguistique)

L'approche communicative conseille l'utilisation des documents authentiques (écrits, sonores, vidéo) qui peuvent motiver les étudiants qui pourront comprendre les échanges réelles, favoriser l'autonomie d'apprentissage et mettre en relation les énoncés produits avec les conditions de production.

Le professeur a, à sa disposition, les documents des bibliothèques, des librairies et des media. Mais il ne faut pas choisir des documents authentique à tout prix, il peut en choisir des fragments en continuation logique ou il peut simplifier le contenu, surtout quand il veut utiliser le texte à des buts seulement grammaticaux.

Pour choisir les contenus il faut tenir compte des objectifs de l'apprenant : son entrée dans une université française, travail dans une société française, études dans leur pays qui nécessitent une attestation de connaissance de la langue française mais aussi de ses besoins, de l'urgence des besoins et des difficultés ressenties par eux.

La programmation adoptée est notionnelle, le cours est structuré par (Bérard, 1991, p.92) :

un certain nombre d'actes de parole comme : se présenter, demander des renseignements, accepter, refuser ; des pratiques discursives: décrire, raconter ; fonctions de communication : apprécier, mépriser, donner des ordres ; notions sémantico-grammaticales: identification, localisation dans le temps et dans l'espace, la quantification ; mise en rapport avec la situation de communication : écrit, face-à-face, téléphone, début/fin de la conversation, interlocuteur connu ou inconnu

L'approche communicative entraîne l'apprenant à devenir un acteur social dans sa future vraie vie par le biais de simulations. Un effort important d'imagination est demandé pour se projeter dans les situations imaginaires proposées. L'approche communicative suppose comme modèle le *super-apprenant de langue* communiquant parfaitement, comme un locuteur natif, et ayant développé simultanément toutes ses compétences.

L'approche actionnelle considère que communiquer c'est agir, vivre. La communication n'a de sens que dans l'action réelle. Conformément au Cadre Européen de référence, la perspective actionnelle considère l'usager et l'apprenant d'une langue comme des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donnés, à l'intérieur d'un domaine d'action particulier.

Elle prend en compte les ressources cognitives, affectives, volitives et l'ensemble des capacités que possède et met en œuvre l'acteur social. De ce point de vue, on admettra ici que toute forme d'usage et d'apprentissage d'une langue peut être caractérisée par une proposition telle que celle-ci.

Les individus, comme acteurs sociaux, développent un ensemble de *compétences générales* et, notamment une *compétence à communiquer langagièrement***.** Ils mettent en œuvre les compétences dont ils disposent dans des contextes et des conditions variés et en se pliant à différentes contraintes afin de réaliser des activités langagières permettant de traiter (en réception et en production) des textes portant sur des thèmes à l'intérieur de domaines particuliers, en mobilisant les stratégies qui paraissent le mieux convenir à l'accomplissement des tâches à effectuer. Le contrôle de ces activités par les interlocuteurs conduit au renforcement ou à la modification des compétences.

Dans le contexte actuel de la mondialisation, la méthode communicative et la méthode actionnelle s'avèrent des méthodes excellentes pour des gens qui voyagent beaucoup, qui veulent apprendre plusieurs langues étrangères. Mais pour arriver à changer aussi des idées et non seulement des informations, pour agir ensemble d'une manière cohérente, ces méthodes doivent être combinés avec des méthodes plus traditionnelles qui donnent à l'apprenant le temps de se renforcer la compétence d'apprendre ou apprendre à apprendre, de lire, de mettre de l'ordre dans ses pensées, de juger lui-même ce qu'il aime et veut faire sans résultat immédiat ou but précis.

L'Approche fonctionnelle (Challe, 2002, p.19-26) met au premier plan l'enseignement de la lecture, l'effacement progressif du formateur au profit des interactions entre les participants, le travail en équipe et le travail individuel et aussi le choix des thèmes et des textes à l'aide des participants au cours.

En choisissant un texte économique intéressant et d'actualité qui éveillera l'intérêt des étudiants, le professeur de français peut proposer la lecture silencieuse. Les étudiants ne seront ni confrontés d'emblée avec le jugement des collègues en ce qui concerne leur niveau de français, ni ennuyés par la lecture modèle du professeur. Ils peuvent s'accorder le temps de s'intéresser au sujet du texte, écrit, *par hasard*, en français. Ils seront aidés par les titres, les sous-titres, les graphiques, les tableaux, les explications en bas de page ou les annexes.

Odile Challe (2002, p.52) parle de la *primauté du sens* pour les textes de spécialité parce que ceux-ci visent plutôt d'expliquer des choses scientifiques ou techniques pour être comprises par des spécialistes du domaine respectif. Le style, souvent manquant, même en langue maternelle est moins important. Les fautes de grammaire aussi, elles seront plus fréquentes en langue étrangère mais le message passe. Si le sujet est passionnant les spécialistes du domaine qui ont le français comme langue maternelle ou ceux qui parlent mieux le français que celui qui explique une certaine chose aideront beaucoup le parleur en reformulant, en posant des questions pour s'assurer qu'ils ont bien compris, en médiant la transformation du vocabulaire passif de celui qui parle en vocabulaire actif.

Ainsi, à côté des méthodes propres d'enseignement de la langue, le professeur de français économique doit employer les méthodes spécifiques de la discipline. On peut proposer la lecture de plusieurs auteurs sur le même sujet en demandant aux étudiants de rassembler les informations, de les comparer, analyser, synthétiser, opérations avec lesquelles ils sont déjà habitués en langue maternelle.

Pour les entraîner à l'oral on leur proposera de faire un exposé, s'imaginer participer à un entretien d'embauche, prendre la parole en public, présenter le stage dans une entreprise, présentation qui pourra avoir la forme d'un monologue ou d'un dialogue qui les entraînera à répondre aux questions et argumenter les réponses.

Pour les entraîner à l'écrit, on peut leurs proposer de prendre des notes sur un film sur une entreprise, ou un talk-show sur des problèmes économiques, de rédiger un rapport de stage dans une entreprise en respectant les consignes françaises : présenter l'entreprise et le poste occupe pendant le stage et puis parler de l'expérience personnelle, rédiger un mémoire en respectant la structure : introduction, partie centrale, conclusion, bibliographie, annexes.

Mais, même en abordant des sujets économiques il ne faut jamais oublier nos buts linguistiques.

En pratiquant la lecture globale et silencieuse (Challe, 2002), les étudiants pourraient comprendre le sens global du texte. Ils seront beaucoup aidés par les ressemblances avec la langue roumaine, par leurs connaissances déjà acquises du domaine économique mais aussi par l'encadrement du texte, par son origine généralement indiquée à la fin, par les paragraphes, les mots en italique ou en gras, par la présence des graphiques ou des tableaux.

Après la compréhension globale du texte il faut travailler la langue pour rendre les étudiants capables de parler du texte, de le résumer, de tirer les idées principales, de le commenter, d'exprimer l'opinion sur le problème/thème du texte et finalement d'être capable de produire à leur tour un tel type de texte (décrire une entreprise française, commenter une statistique électorale, exprimer son opinion sur la crise économique.)

Odile Challe (2002, p.26) considère qu'il faut commencer par indiquer *les marques du temps*: les adverbes (actuellement), les adjectifs (simultané), les pronoms relatifs (pendant laquelle), les substantifs (fin du siècle), les dates précises, puis par *les marques d'enchainement du discours* par les adverbes (de type premièrement, deuxièmement) et *les connecteurs* qui font le lien entre les paragraphes et *les marques des étapes du raisonnement* (conséquences, causes, hypothèses), puis attirer l'attention sur les pronoms personnels, les substantifs et *l'organisation thématique* (références au domaine économique, thèmes spécialisées.

Finalement, on peut proposer, à des étudiants déjà capables de s'exprimer en français en suivant les consignes des projets économiques des petites simulations jusqu'aux ***simulations globales.***

"Une simulation globale est un protocole ou un scénario cadre qui permet à un groupe d'apprenants […] de créer un univers de référence […] de l'animer de personnages en interaction et d'y simuler toutes les fonctions du langage que ce cadre, qui est à la fois un lieu-thème et un univers du discours, est susceptible de requérir […] (Debyser, 1996, préface).

Pratiquées au début d'une manière intuitive par tous les professeurs, les simulations globales peuvent être prévues et adaptées en fonctions des concepts à enseigner, de la situation de communication et du public cible pour aider les étudiants à comprendre, de l'intérieur, un problème, une culture, une manière d'agir et de réagir en conformité.

Après avoir acquis le vocabulaire économique en utilisant des manuels français d'économie qui leur actualisent en français les connaissances qu'ils ont déjà des cours d'économie en roumain et après avoir travaillé aussi sur des méthodes communicatives françaises, les étudiants en économie doivent vérifier leur savoir et savoir-faire à travers des situations réelles. Ils peuvent avoir une certaine expérience des stages de pratique dans des entreprises roumaine mais ils ne savent pas s'ils sont capables de faire face aux demandes dans un milieu professionnel francophone ou international.

La technique de simulation globale permet au professeur de français économique de faire plonger ses étudiants dans un certain lieu et milieu, et s'assumer une certaine identité pour ainsi prouver qu'ils sont capables de réagir comme ils ont appris à travers les stages, les cours, les lectures, les petits jeux de rôles prévues dans les méthodes de langue.

Les apprentis adultes ne seront pas toujours faciles à motiver pour entrer dans le rôle d'un client, d'un vendeur, d'un négociateur ou d'un dirigeant qui parle une autre langue et qui provient d'une autre culture que la sienne. Le professeur de français doit inventer des *lieux-thèmes* qui facilitent leurs *simulations*.

Nous pratiquons tous les simulations globales même sans le savoir. Nous avons un problème, nous plongeons à l'intérieur du problème pour diagnostiquer la situation et trouver des remèdes, c'est-à-dire trouver des personnes, des idées, des changements à nous aider à s'en sortir. Nous imaginons nos actions et les réponses des autres. Nous nous projetons dans l'avenir et nous créons un autre cadre où, nous-mêmes, les autres et la situation ont changé.

Les *simulations globales* peuvent être utilisées dans deux situations (Yaiche, 1996, p.11) : la formation linguistique en français langue étrangère et en français langue maternelle et la formation aux relations humaines, favorisant le travail en groupe, la prise de décision, les aptitudes de créativité.

Les simulations globales supposent la construction d'un *lieu-thème* et des *identités fictives.* Construire un lieu-thème suppose à construire, à reconstituer ou à imaginer un milieu, une île, un immeuble, une entreprise, un village ou une ville, un quartier, une conférence, de refaire tous les détails et d'y entrer, Mais, on ne peut pas faire face au nouveau milieu tel qu'on est. Les participants doivent se construire des identités fictives. Il ne s'agit pas de tout simplement de jouer un rôle mais de *s'assumer un rôle* (Fréchet, 1997, p.37-38). Nous ne sommes pas les mêmes lorsqu'on s'assume le rôle de professionnel dans un certain domaine, de membre de la famille, d'ami, de collègue, d'acheteur ou de vendeur, de patient ou de médecin. Nous pouvons jouer tour à tour ces rôles sans difficulté, même s'il faut changer nos gestes, notre mimique, surtout la façon de parler et de regarder, notre comportement général et même nos vêtements et, si cela est impossible, notre tenue.

En utilisant les simulations globales dans l'enseignement-apprentissage il fallait aussi s'imaginer un milieu-temps, se projeter à l'avenir par exemple.

Un des thèmes les plus fréquentes dans l'enseignement-apprentissage du français économique est l'entreprise. Le livre de Corinne Bombardieri, Philippe Brochard et Jean-Baptiste Henry (Hachette, 1996) propose l'abord de *L'entreprise* en utilisant les simulations globales à travers 5 grands chapitres : *Prologue : Qu'est-ce qu'une entreprise ?; Planter le décor ; Inventer les personnages ; Faire vivre l'entreprise* et *Epilogue : Le bilan de l'entreprise.*

En travaillant avec des étudiants qui n'ont pas le français comme langue maternelle, nous ne pouvons pas entrer directement dans le sujet. Il faut premièrement les familiariser avec les entreprises en général, puis avec les entreprises françaises, avec les domaines d'activité préférés par les Français, les faire sentir le spécifique d'une entreprise française par rapport à une entreprise américaine ou africaine par exemple ou une compagnie multinationale où on aura un mélange de genres. Nous pouvons utiliser des documents authentiques tirés des revues françaises ou francophones de spécialité ou des manuels français d'économie qui mettent en premier plan telle ou telle entreprise.

Ainsi, les étudiants pourraient déceler un certain *plan* d'une entreprise en général et d'un entreprise française : l'histoire de l'entreprise, le produit initial qui reste généralement le produit principal, les produits apparus après, grâce à une modernisation de la firme, à des partenaires ou, comme suite à des changements de la société, les ressources matérielles et humaines utilisées au début et leur évolution et finalement, le public cible de l'entreprise.

Après s'être familiarisé avec la structure et l'évolution d'une entreprise et avec les divers domaines d'activité et après avoir corroboré les informations de leurs cours de spécialité avec celles des documents français et après avoir saisi les domaines d'activité qui peuvent mener à la création d'une entreprise, les étudiants seront capables de *planter le décor*. Les auteurs de *L'entreprise* nous conseillent 4 étapes : *le projet d'entreprise, son implantation, la constitution d'une société et son installation.*

Le plus difficile c'est de choisir le domaine d'activité. Dans les manuels d'économie, les Français prescrivent que la première étape de la création d'une entreprise soit de connaître un métier. Mais le métier d'économiste est un métier de coordination, de surveillance et non un métier en soi, dans l'acceptation ancienne du terme. Heureusement, en cours de master, il y a des étudiants provenant des facultés différentes et aussi des étudiants qui proviennent des familles qui ont leur propre affaire.

Nous pourrons demander aux étudiants de chercher sur l'Internet des entreprises françaises et de faire une petite présentation de l'entreprise choisie pour ses collègues, pour se familiariser avec un domaine d'activité et une structure organisationnelle, d'imaginer des produits à fabriquer, d'analyser un produit, lui mettre en évidence les qualités et les défauts, éventuellement concevoir une campagne de promotion.

On peut aussi leur demander de choisir des partenaires pour leur entreprise parmi leurs collègues en fonction des savoir, savoir-faire, caractère, sympathies. Ils peuvent quelques fois découvrir que leurs amis ne partagent pas leurs goûts, intérêts et conceptions de vie et ils devront réarticuler la liste de partenaires de travail en séparant les activités de loisirs de celles de travail.

On peut aussi leur demander de choisir la forme juridique de leur entreprise et puis, en guise de patron ou manager, concevoir un organigramme, des vacations, des candidats à des postes dans leur entreprise.

Dès leur première ou deuxième année d'étude, les étudiants savent concevoir, même en langue étrangère, un CV et une lettre de motivation. Ils essaient de respecter les consignes d'un CV européen et d'une lettre de motivation *européenne,* ils savent se mettre en évidence mais

nous avons observé qu'ils ne savent pas comment ils seront jugés par un potentiel employeur. Ce sera encore plus difficile pour eux de juger les autres.

Un bon exercice sera de les faire entrer dans la peau du candidat, d'envoyer leur dossier pour un certain poste, prévu par l'organigramme de leur entreprise imaginaire, à un collègue sous un pseudonyme. Ainsi ils seront, tour à tour, candidat, directeur des Ressources Humaines et PDG dans leur propre entreprise.

Il nous semble très intéressant d'imaginer des candidats ou des collègues provenant des cultures différentes : des Moldaves très respectueux, des Congolais qui n'arrivent jamais à l'heure à leurs cours, des Vietnamiens qui sont toujours prêts à s'adapter aux règles d'une autre société, des Arabes qui savent négocier et marchander, des anciens étudiants Erasmus qui ont suffisamment vécu en France ou en Italie pour être tellement décontractés pour être jugés comme arrogants.

On ne peut jamais utiliser une seule méthode. Surtout pour l'enseignement-apprentissage du français de spécialité, on utilise une combinaison de méthodes, ou une méthode suivie par une autre, en fonction du public, du contenu et des objectifs visés.

Nous considérons que pour les étudiants en économie les méthodes plus appropriés sont l'*approche fonctionnelle* suivie des *simulations globales*, méthodes qui assurent la continuité logique et informationnelle avec les autres matières d'enseignement-apprentissage et éveillent l'intérêt pour la langue à travers les contenus.

Bibliographie :

Fréchet S., (1997) - *Communication interpersonnelle et négociation commerciale,* Paris, Ellipses

Bernard, E. (1991) - *L'approche communicative. Théorie et pratiques*, Paris, CLE International

Bombardieri, C., Brochard, Ph., Henry, J.-B. (1996) – *L'Entreprise*, Paris, Hachette

Brémond J., Couet, M.-M. Salort (1998) - Dictionnaire de l'essentiel en économie, Paris, Ed. Liris

Challe, O. (2002) - *Enseigner le français de spécialité*, Paris, Ed. Economica

Cuq, J.-P, Gruca, I., (2003) - *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble

Debyser, F., (1996) - *L'immeuble,* Paris, Hachette

Mangiante, J.-M., Parpette, C., (2004) -*Le français sur objectif spécifique* : de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours, Paris, Ed. Livre Français langue étrangère

Lerat, P., (1995) - *Les langues spécialisées*, Paris, PUF

Yaiche, F. (1996) - *Les simulations globales, mode d'emploi*, Paris, Hachette

**Common European Principles for Teacher Competences and Qualifications*, European Commission, june 2005, Brussels, www.europa.eu.int/comm/ education/policies/2010/doc, consulté le 31 août 2015

ANGELIC PRESENCES IN CONSTANȚA BUZEA'S POEMS

Valeria Cioată
PhD Student, „Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Constanța Buzea makes use of the suffering in her life transforming it into a source of constant inspiration for her poems. In this respect, the Romanian poet can be linked to the Mexican painter, Frida Kahlo. Transgressing pain turns into an art form and the refuse to become dramatic or to live without dignity leads to an attentive and lucid observation of the diverse nuances suffering can have. The angels are mere images of the torn self or terms of comparison for the feelings depicted in the poems. Some of the hypostases of the angel in Constanța Buzea's works include: guardians of the elements in nature, superior stages of development in the human becoming, doubles of their human counterpart, representation of the torn ego, sweet talk from a cheating husband, suggestions of happier times, announcers of pain and death, enlightened part of the self, opposite of the demonic, voices of the inner pain, symbols of the freedom of the soul, images of the reconciliation with one's self.

Keywords: transgressing pain, torn self, human becoming, comparison terms, double of the self

Constanța Buzea și-a creat o figură poetică bazată pe suferință căreia i-a găsit virtuți și nuanțe din ce în ca mai profunde ridicând aceste trăiri la nivelul depășirii imanenței și păsirii în spiritualitate.[1] Durerea este privită din toate unghiurile și analizată fără milă, făcând din dedublarea eului o a doua trăsătură dominantă a operei. Peisajul rămâne unul interiorizat decorurile fiind doar simboluri ale trăirii frustrate care pornește de la erosul ratat, dar se transformă într-o luptă surdă și discretă dusă între diversele scindări ale eului. Rolul, de la început, al iubitului neîndurător și egoist, treptat, este preluat de o parte a sinelui poetei care se transformă în aducător de durere.

În lirica poetei bucureștene prezențele angelice apar ca accesorii ale confesiunii stărilor lăuntrice sau ca reprezentări ale spiritualizării suferinței, suferință care se dovedește a fi sentimentul monocord al operei. Fie că figura angelică apare ca supraveghetor al elementelor naturii, etapă a evoluției umanului sau ca înger păzitor, obiect de împrumut pentru cei dragi sau voce înăbușită a suferinței, aceasta nu ocupă un rol central în textul poetic. Prezențele îngerești sunt doar termeni ai unor enumerații vaste care ajută la zugrăvirea cât mai exactă a nuanțelor suferinței. Uneori îngerii apar cu rol strict decorativ, servind drept termeni de comparație în poeme erotice: „Statuile-n piatră urlând,/ Fiind ca și îngerii pale,/ Eu nu le mai pot înțelege,/ Și rece rămân ca o lege." (*Struguri calzi*)[2]

[1] „În lupta cu îngerul suferinței poeta a învins în cele din urmă, împingând izvorul biografic al confesiunii într-un strat de adâncime și abstractizând conturele sentimentale, înlăcrimate, ale dramei. A ieșit întotdeauna în public abia după ce și-a șters lacrimile, mai păstrând doar urmele lor sărate pe obraz. Durerea ei s-a mutat de la inimă la spirit și poeta a ajuns să o gospodărească cu o mai mare economie lirică. Pierzând din concretețe și nemaifiind o fișă psihică, poemul a câștigat în forța de iradiere. Durerea poetei a devenit durerea lumii (întoarsă pe dos, propoziția n-ar fi nici pe jumătate adevărată), iar pătimirea ei s-a ridicat de la accidental la exemplar.", Al. Cistelecan, *Poezie și livresc,* Ed. *Cartea Românească*, București, 1987, p. 140.

[2] Poem citat din ediția: Constanța Buzea, *La ritmul naturii – poezii*, Editura pentru literatură, București, 1966.

Îngerii apar ca păzitori ai diverselor aspecte ale naturii la fel ca la Ana Blandiana. Germinarea semințelor are loc nu numai sub supravegherea acestora, dar polenizarea e o luptă între îngeri.[3] Senzualitatea transferată asupra regnului vegetal este o trăsătură a liricii blagiene pe care poeta o prelucrează. Legătura tainică între generații și regnuri este explorată în *Insomnie*. Tema apropierii dintre uman și vegetal e reluată în *Hrană minoră* care prezintă timpul apropiindu-se de sfârșit. Omul este înfățișat ca element de legătură dintre speciile inferioare lui și transcendentul care este pomenit doar în treacăt; în acest text se constată o regresie a umanului spre natural și nu o dorință de înălțare spre divin. Mișcarea regresivă poate fi sesizată încă de la începutul poemului: „Părem înmărmuriți într-o cădere frumoasă,/ Privind cerul/ Care ne-nchide ca o floare carnivoră."[4] Condiția umană se dovedește a avea un sens ascendent indiferent de opțiunile individuale – ceea ce pare cădere se dovedește a fi o absorbție a ființei în celest, perspectiva evoluției permanente care îl dezvăluie pe om ca treapta cea mai avansată a întregului lanț evolutiv, fără ca el să fi depus vreun efort în acest sens aduce cu sine o dâră de amărăciune. „Evoluția hrănindu-se cu sine/ Pentru puternicii statici ai vieții/ Orbi înghițind și îngerii care-ar dori să devină." Înconjurarea cu ființe mici și rădăcini vine ca o apărare slabă și, posibil, inutilă în fața acestei transgresări a materiei, a trecerii umanului în angelic. Reacția seamănă cu aceea a celui care nu vrea să se trezească dimineața – idee pusă în legătură cu moartea la Ana Blandiana. Întoarcerea la natură echivalează la Constanța Buzea cu o întoarcere la candoare, o recuperare a inocenței materiei, aici, însă candoarea nu exclude senzualul, ci îl asimilează. Angelicul apare aici drept etapa următoare a evoluției omului.

Ipostaza îngerului ca dublu al umanului este pusă în pagină pe un ton calm, aproape neutru, specific poetei. Gesturile simple ale omului capătă semnificații tainice în planul transcendent „Tu poate știi de câtă slavă/ Se face vrednic un surâs,/ Și cât de negru trece visul/ Când cerul înconjurător/ E trist și potrivit cu somnul."[5] În aceeași ființă umană se ascund atât lumina înălțării spirituale, cât și întunericul neantului. Somnul e un preambul al morții și omul are nevoie să fie păzit de amenințarea nonexistenței. Poeta își anunță incursiunea în acest întuneric și își lasă îngerul păzitor să-l asiste pe iubitul ei. Asocierea dintre somn și moarte este pusă în evidență prin imaginea cimitirului. Îngerul apare ca un obiect ce poate fi împrumutat. Somnul este singura etapă pe care acesta o poate veghea. Călătoria prin neant în timpul nopții apare ca un sacrificiu pe care femeia îl face pentru a-și lăsa îngerul să-i păzească iubitul. Pecetea sacrificiului este tristețea imprimată pe fața femeii odată cu trezirea. „Când gongurile lor sorb luna/ Și lampa nu se mai distinge,/ Eu mă întorc cu chin pe chip." (*Timizii*)

Categoria angelicului este doar sugerată printr-un simplu adjectiv care sugerează inspirația artistică în poemul *Norii*. Peisajul descris își exercită fascinația asupra imaginației poetei astfel încât aceasta se întreabă de unde vine o asemenea frumusețe. Opoziția celest/ teluric este evidentă încă de la începutul poeziei. „Ce pictor de demult își plimbă acum deasupra noastră norii/ Cu nepăsare îngerească, într-o destindere totală/ Ce neam barbar ridică abur, cu pintenii dând trap culorii,/ Cu sângele vestind turbare în triburile lor de cai?" Sub aparența unui simplu pastel se ascunde o întoarcere în timp dublată de o răscolire de tip pasional sugerată atât prin referirea la sânge, cât și la turbare. Un alt element care creează un substrat instinctual al lumii înfățișate este și chemarea subtilă pe care o inițiază copiii nenăscuți, chemare care îi determină pe viitorii părinți ai acestora să-i conceapă. Toate aceste referințe sugerează influența exercitată de

[3] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. *Cartea Românească*, București, 1978, p. 341.
[4] Poem citat din ediția: Constanța Buzea, *Norii – poezii*, Editura pentru literatură, București, 1968.
[5] Citarea versurilor (în afară de textele precizate în alte note de subsol) se face după următoarea ediție: Constanța Buzea, *Leac pentru îngeri*, Ed. *Albatros*, București, 1972.

celest asupra teluricului.[6] „E o istorie bogată pe cerul sfânt dintotdeauna/ Toți muritorii închid ochii spre-a o vedea și retrăi./ În haosul ce-l țese dorul pământului de-a prinde luna,/ Doar nenăscuții-și țin în brațe, părinții, spre a se iubi." Perindarea norilor pe cer reflectă viața pământeană. „E o istorie aleasă, ca un pământ repovestit/ De corul alb al unor genii – femei cu părul despletit,/ Dar mai ales un pictor vede suprema lui dezagregare." În acest text a fost identificată întreaga concepție poetică a Constanței Buzea în care „lirismul nu vine din intuiția senzorială a unor dimensiuni cosmice, ci din plasticizarea unor concepte.[…] Ochiul care vede, într-adevăr, este cel al minții, căci imaginea reală a norilor e «abstracta dumnezeu-culoare». Dar originalitatea indiscutabilă a Constanței Buzea constă în *starea de cântec* pe care o infuzează acestor prezențe pure. Toate marile procese cosmice se întâmplă într-un mediu de transparență și foșnet continuu, peste care cântecul poetei plutește ca o rugă."[7]

Pericol conturează aceeași imagine transfigurată a amorului nefericit în care accentul cade pe scurtele momente de calm sufletesc. Suferința este mocnită și o cauză a acesteia se dovedește a fi lipsa comunicării „Mă îngrozește și mă doare/ Mutenia pe care-o au/ Și lebedele plutitoare." Lebăda este un simbol ambivalent – fie masculin, fecundator, asociat lui Apollo sau lui Zeus (episodul cu Leda), fie feminin, reprezentare a fecioarei, fecundată și parte a hierogamiei Pământ – Cer.[8] Aici păsările reprezintă o imaculare evidentă și o stare de independență și desprindere de ponderabilitatea materiei, desprindere datorată plutirii. Poeta nu se încadrează în cercul închis al lebedelor, semnul excluziunii fiind lipsa sunetului. Având în vedere că lebedele sunt asociate cu zeul poeziei, lipsa vocii acestora e o prohibire a revelației la care acestea participă. Noaptea devine o cale de acces, compensatorie, la energiile emanate de vocile care acum devin audibile, dar semnul excluziunii nu dispare. „Tot nopțile mă simt întreagă,/ În vocea lor de taine plină/ Se-ntâmplă, în lumina lor,/ Popasul meu fără lumină." Lipsa luminii indică neparticiparea la cercul închis al lebedelor – această stare de fapt generează o serie de emoții negative care încep cu *zbaterea* și culminează cu *sângerarea*. Atributele creatoare nu îi sunt interzise poetei care poate invoca „un suflet din pământ/ De care să te-mpiedici, înger." Ambiguitatea se menține, îngerul poate fi iubitul la care poeta nu mai are acces sau îngerul poate fi sufletul invocat. Această neclaritate este intenționat menținută deoarece sentimentele femeii părăsite sunt confuze – ea își iubește bărbatul plecat, dar se dorește a fi răzbunată. Îngerul nu se transformă în unealtă a pedepsei divine (cum se întâmplă la Doinaș unde îngerul răzbună istoria nedreaptă), nici măcar nu devine prezență demonică, acesta e doar o proiecție a unei amărăciuni care nu se poate exprima în termeni ai sancțiunii. *Misiunea* îngerului este să-l facă pe bărbat să se împiedice fără a se opri, să-l determine să se ferească. „Mai simplu ca un dor de rob/ A fi eliberat, înoată/ Ferindu-se un timp de zborul/ Săgeților înfipte-n apă." Echivocul este cu grijă cultivat pe măsură ce lupta cu celălalt se transformă în luptă cu sinele. Eul poetei este cel care pedepsește și tot acest eu este cel care apără, de aceea formele verbale sunt confuze *înoată* (imperativ sau indicativ prezent persoana a III-a, singular) celelalte verbe sunt la moduri impersonale. *Pericolul* exprimat prin titlu este cel al luptei cu sinele în dualitatea creată de iubirea trădată care cere pedeapsă și nevoia

[6] „Norii sunt o viziune teogonică, o istorie figurată a umanității", Marin Bucur, *Literatura română contemporană,* vol. I, *Poezia*, Editura Academiei, București, 1980, p. 615.
[7] Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane,* Ed. *Dacia*, Cluj, 1973, p. 198.
[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri – Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Pour l´édition originale: 1969, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Pour l´édition revue et corigée: 1982, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sandală Oprescu, Ed. *Polirom*, Iași, 2009, pp. 513 – 514.

de ocrotire specifică iubirii care încă nu s-a risipit. Îngerul e o proiecție a acestui eu scindat și confuz – poezia fiind folosită ca terapie.

Etapa următoare a suferinței din iubire îi permite îndrăgostitei să se desprindă de instinctul de ocrotire a iubitului care a părăsit-o. Disprețul își face loc, dar nu scăpăm de ambiguitatea atent cultivată mai sus. „Te pot disprețui, m-am dezlegat de vrajă./ Genunchilor le dărui rotundele rotule,/ Și frunții o spărtură ce nu mai prinde coajă,/ Călcâielor – finețea demersurilor nule." (*Ispită*)[9] Nu toate rănile se cicatrizează, corporalitatea capătă accente semnificative – genunchii se refac prin redobândirea demnității, dar fruntea rămâne fără leac. Mintea continuă să proceseze suferința rămasă, călcâiele – baze ale deplasării bipede – își găsesc inutilitatea aici în sensul că îndepărtarea nu aduce cu sine vindecare. Nuanțele pe care durerea le etalează se transpun în cuvânt materializat prin textul poetic. Ispita de A FI conține eliberarea falsă a sufletului prin exprimarea stărilor trăite. Cuvintele se dovedesc neputincioase (temă frecvent abordată de membrii generației ´60), odată ce se desprind de mintea din care au ieșit, nu o mai reprezintă și puterea lor vindecătoare se volatilizează. Dualitatea eului apare ca dedublare a ființei: pe de o parte, avem femeia care suferă și trăiește pe viu durerea, iar, pe de altă parte, avem observatorul atent al acestor stări, care notează totul aproape cu o cruzime a detașării complete de trăirile proprii. Peste tot în opera Constanței Buzea se întâlnește acest tip de dedublare, dar aici e mai ușor de demonstrat.[10] Mișcarea oscilatorie creată de acest echivoc este simbolizată prin figurile contrastante ale îngerului și demonului alăturați în sublimarea stărilor confuze resimțite. „Înger bogat, și demon muncit de remușcare,/ Această dreaptă sigur va zigzaga, golind/ De glorie buchetul, și vinul din pahare./ Imploră cât ai vreme o piatră din Corint." Succesul căutat cu ardoare de alții nu este adoptat de poetă și perspectiva căutării neîncetate și lacome a acestuia este privită cu o ușoară notă de sarcasm. „Ce furie te face să tremuri, te înăduși/ Cu perne și medalii, cu piei din alte țări./ Întinde-te pe masă, arată-ți cum se moare!/ Doar tu cunoști povestea și relele-i urmări." Amărăciunea unei existențe care la început a fost captivată de fascinația adusă de faimă este exprimată în finalul poemului: „Ce tristă sunt acuma de glorie, copile,/ Și câte adevăruri închide mintea morții." Imaginea creată în acest text (și nu numai) se aseamănă cu picturile Fridei Kahlo în care se cultivă perspectiva unei interiorități a suferinței opusă perspectivei exterioare cultivată în operele soțului artistei – Diego Rivera. Psihologismul, ascunderea suferinței în diverse simboluri sunt în egală măsură folosite de ambele artiste, iar relațiile conflictuale cu partenerii lor celebri joacă un rol deosebit în modelarea operelor și a carierelor artistice ale celor două femei. Diferența dintre cele două constă în plăcerea de a încălca normele sociale pe care artista mexicană a îmbrățișat-o și care îi lipsește Constanței Buzea.

După cum se poate observa, îngerii sunt niște proiecții ale sentimentelor și emoțiilor personale ale eului în poeziile Constanței Buzea; pe aceeași linie se situează și *Năravˮ*. Imaginea bărbatului întors acasă după cine știe ce aventură, cerând iertare, nu reușește să producă efectul scontat. Îngerii constituie vorbele meșteșugite pe care le folosește iubitul care se vrea primit înapoi. „Cum întors în sine însuși ochiul se preface clar,/ Viețuind într-o orbită ca o viespe în nectar,/ Tu poți fi în mii de locuri, poți surâde și poți plânge./ Pătimaș și grav ca moartea glasul tău degajă îngeri." Spectacolul emoțional pus la cale de iubit nu pare a avea succes. Ochiul care

[9] Poem citat din ediția: Constanța Buzea, *Agonice*, Ed. *Mihai Eminescu*, București, 1970.

[10] „Având o natură cu puternice înclinații spre problematizare, chestionând, neliniștindu-se, căutând sensurile etice sau filozofice ale vieții, poeta trăiește într-o continuă dedublare a ființei sale, orientându-se când spre un retorism intelectual, când spre o descătușare lăuntrică, în care se îmbină prevăzutul cu neprevăzutul, în care încărcătura ființei, cu toate aluviunile-i clare sau obscure, rezistente, chiar dacă uneori își iau libertăți oarecum abuzive.", Victor Felea, *Secțiuni,* Ed. *Cartea românească,* București, 1974, pp. 70 – 71.

se întoarce asupra lui însuși aduce o notă eminesciană („Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă", *Scrisoarea III*[11]) care se oprește la nivelul imaginii, în cazul poetei bucureștene ochiul întors spre sine nu construiește o lume onirică, ci e o reflectare a introspecției eșuate din moment ce bărbatul e incapabil să-și vadă și să-și asume greșelile. Perspectiva este aceea a viespii care trăiește în nectar, adică a unui parazit care se bucură de comoara descoperită, nu a unei conștiințe lucide care caută să-și contemple adevărata față și să-și îndrepte erorile. Emoțiile etalate de partenerul spășit sunt jucate, nu autentice, iar strofa citată mai sus sugerează foarte bine această impresie pe care o are femeia.

Șirul suferințelor este din când în când luminat de câte o rază venită dintr-un paradis pierdut al începutului iubirii. Sentimentul dominant este nostalgia care oferă o diminuare a greutăților cu care se confruntă eul rănit al poetei. Imaginile se remarcă prin deosebita delicatețe a compoziției, dar esența acestora rămâne încărcătura emoțională degajată din interiorul lor. „În săli florale și umbroase,/ Tu chemi acele stări la care/ Mortal de greu e de ajuns." (*Când cu surâsul semănai*)[12] Transfigurarea poetică a stărilor menționate se face prin imaginea *sufletului* cărților „albind de-un praf imaginar". Îngerii sunt niște termeni de comparație prin care se sugerează atmosfera unui timp mai fericit. „Când cu surâsul semănai,/ Al îngerilor din altar." Aura fericită a poemului se risipește în ultimele două strofe de unde transpare amărăciunea binecunoscută a poetei dublată de aceeași stranie detașare menționată anterior. „Când pentru moarte mă decid,/ Fac liniștilor tale semn/ Prin care ochii își închid/ Pleoapele de untdelemn,// Să pari a nu mă fi văzut,/ Și eu, la rândul meu, părând/ A contempla același gând." Moartea se prefigurează ca o stare ce aduce liniștea numai aparent din moment ce *protagoniștii* se ignoră reciproc simulând contemplarea acelorași gânduri.[13]

Leac pentru îngeri este o artă poetică a transformării suferinței în cântec.[14] Îngerii sunt vestitori ai durerii și morții, iar cântecul ce simbolizează, de fapt, poezia le domolește influența prelungind – nu se știe până când – numărul zilelor. Tristețea își face simțită prezența încă de la începutul textului: „Sunt tristă, dar pe tine niciodată". Întreaga viață se înfățișează ca o procesiune a oamenilor care își poartă ca pe niște pietre de moară copilăriile la gât. Puținătatea zilelor devine din ce în ce mai evidentă pe măsură ce are loc înaintarea în timp. „Săraci în zile, cine știe, trecem/ Legați la gât de lungi copilării,/ Nînși de puterea sfintelor petreceri,/ A nu fi, a te naște, a iubi." Etapele existenței surprinse de poetă încadrează viața într-un ciclu al permanenței, după cum am putut constata mai sus moartea nu înseamnă dispariție în neant, ci e, mai degrabă, văzută ca o încercare nereușită de amorțire a simțurilor dublată de neputința de a acționa. Contemplarea rămâne, la fel și luciditatea, iar *leacul pentru îngeri* este neîncetata creație a poeziei care aduce o alinare a suferinței permanentizate.

---

[11] Mihai Eminescu, *Opera poetică*, coord. și cuvânt înainte de Alexandru Condeescu, Ed. *Semne*, București, 2006, p. 616.

[12] Poem citat din ediția: Constanța Buzea, *Agonice*, ed. cit.

[13] „În *Agonice,* nota lirică a Constanței Buzea este exasperarea biologicului. Poezia e profundă și gravă, așa cum s-a instituit de la început viziunea poetei, dar niciodată versurile nu s-au umplut de o atât de tulbure îngânare a imaginilor vieții și morții. Moartea ia chipul unei revelații, iar viața se împlinește sub zodia ei crepusculară. Intuiția acestui trunchi comun, a instinctelor împletite spre un amurg iminent, imprimă receptării temporale un aer imaterial, de blândă evlavie. Poeta are o privire goală și fixă, bacoviană", Dan Cristea, *Un an de poezie*, Ed. *Cartea românească*, București, 1974, p. 166.

[14] „Constanța Buzea devine acum exponenta foarte personală a luptei pentru salvarea de la cădere și a efortului de ridicare, cu tot cortegiul de sfâșieri, dezamăgiri, retrașări și speranțe. Poezia se preface în cântec elegiac, liniștitor ca un «leac pentru îngeri»", Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, vol. II, Ed. *Eminescu*, București, 1975, p. 355.

O imagine a înălțării se poate distinge în versurile adunate sub titlul *Paradis*. Aripile de la glezne constituie trimiteri la Mercur – mesagerul zeilor, dar paradisul apare ca un spațiu al inocenței și al învățării zborului, așadar cei care practicau zborul încet erau rezidenții umani ai edenului din care au fost izgoniți într-un final. „Paradisul, al gleznei cu aripi încete,/ Și al sânului nedezvelit,/ Paradisul nu se cunoaște, se crede./ Vinovat este îngerul disprețuit." Vina căderii izgonirii din spațiul privilegiat este a îngerului care devine purtător al disprețului și simbol al răului – îngerul devine demon. Cuplul adamic apare ca sugestie a erosului devenit păcat și se transformă în alt cuplu emblematic: Manole și Ana.[15] Femeia, simbol al sacrificiului suprem pentru creație, își binecuvântează bărbatul (într-un mod mai mult sau mai puțin sarcastic) „Răsplătit fii pentru că m-ai ucis". Cuplul inițial se vede amenințat de numele femeii celui de-al doilea cuplu. Tema este erotica decăzută din timpul paradiziac al primelor întâlniri în banalitatea conflictelor conjugale. Nostalgia începutului se concretizează în imaginea paradisului în care *se crede* și care *nu se cunoaște*. Răsplata pregătită bărbatului – „craniul ce-și exilează coroana/ Ce se degajă de trup și există în sine" este un simbol al vieții despărțite de corporalitate, sub o continuă influență a propriei imaginații lipsită oarecum de valoare – asociată coroanei. Poezia aceasta face parte din seria celor care construiesc o imagine din ce în ce mai degradată a îngerului și care face trecerea spre demonic.

Îngerul ca ipostază a sinelui interior își face simțită prezența și în *Suav*, text în care dedublarea este sublimată prin conturarea unei opoziții între eul interior și masca afișată în fața lumii. „M-am înăsprit, deși pe dinăuntru/ Un înger mă privește-nlăcrimat,/ Mi-e dor și el de dorul meu profită,/ Se face crud, precum eram. Uitat,/ Cel care din memorie venise,/ Se zbate cum văzuse că mă zbat." O proiecție a eului uitat ia forma angelicului care îi amintește măștii exterioare de dorințele și speranțele neîmplinite trecând din planul drăgălășeniei visurilor copilăriei în acela al frustrării și al dorinței de răzbunare. Dorințele neîmplinite iau forma munților lumii care „Sunt lungi în sus, pierduți, de neatins./ Căci dacă aș spera, poate nici nu mi/ S-ar mai părea că văd ținutul nins." Albul îndepărtat se constituie într-o de neatins inocență pierdută a cărei amintire o tulbură pe poetă. „Să-ți spun de alb că tremură când treci?/ Hai să te duc încet, ca pe-un bolnav,/ Printr-un spital cu săli de marmuri reci,/ Unde și urletul va fi suav." Albul spitalului contrastează cu albul zăpezii de pe vârful muntelui primul e antiseptic, iar celălalt reprezintă nostalgia inocenței pierdute.

Suferința trece într-un plan din ce în ce mai elevat, proiectându-se în spiritual, pe măsură ce își fac apariția volumele socotite ale maturității poetice ale Constanței Buzea. Zborul sufletesc este comparat cu o imagine aproape macabră în care capul contemplă din înălțime corpul de pe care a fost smuls. Conștiința lucidă care disecă fără milă stările afective și le notează cu multă conștiinciozitate asumă rolul capului – sediu al rațiunii – în timp ce corporalul se închipuie sediu al afectelor și instinctelor. Contrastele noapte – zi, umbră[16] – înger, reprezintă doar aspecte ale

[15] În articolul său *La despărțirea de o mare poetă: Constanța Buzea* din revista „Convorbiri literare", Cristian Livescu compară volumul *Agonice* al poetei cu *Fântâna somnambulă* a fostului ei soț, Adrian Păunescu, identificând drept sursă a tristeții poetei iubirea pe care soțul ei o dezvoltase pentru Ana Blandiana și în acest fel explică folosirea criptogramei „*a, n, a*" din poem. După cum spune și criticul nu ar trebui să ne limităm în interpretarea poemului la aspectul strict biografic, ar fi o nedreptate să considerăm poemul o simplă vendetă lirică.
http://convorbiri-literare.dntis.ro/LIVESCUoct12.htm.

[16] Umbra poate fi înțeleasă aici ca sediu al proiecțiilor individuale asupra realității și care nu îl lasă pe subiect (a se înțelege om) să vadă realitatea în obiectivitatea sa, făcându-l astfel prizonierul propriilor așteptări subiective pe care le proiectează asupra realității înconjurătoare ca pe niște imagini ale propriei ființe pe care o întâlnește la nesfârșit și de care nu e conștient, căutând sursa suferințelor sale în afară. A se vedea capitolul *Umbra* din C. G. Jung, *Opere complete 9, Aion, Contribuții la simbolistica sinelui, Colecția Biblioteca de psihanaliză 68, Colecție coordonată de*

aceleiași ființe prin care suferința transfigurează răul în bine. Îngerul apare aici drept partea luminoasă a ființei – imagine a sinelui care conține eul[17]. „Un înger, și plângând durerii scapă,/ Cu numai umbra lui morminte sapă./ Să ne gândim păstrând un calm asemeni.” (*Ca și când capul smuls își vede trupul*) Această despărțire a rațiunii de instinctual și afecte are drept scop transformarea tuturor pasiunilor în calmul imperturbabil care mai târziu va schimba răul în bine. „Schimbă ușor tot răul în bine/ Candidul fulg cu sufletul în sine./ Decât teroarea, masca mea de boală,// De frica ta aș fi cu mult mai pală./ Din presimțita umilire niciun/ Simț trist al meu nu mai atinge viciul.” Se simte oarecum o mutilare a organelor de simț sau, dacă nu chiar o mutilare, o atenuare a senzațiilor datorată expunerii prelungite la același tip de stimul.

Îngerul ca voce a durerii interioare pe care poeta se străduiește din răsputeri să o reducă la tăcere se desprinde și din poemul *Misterul lumii nu e învierea*. Această ipostază a angelicului se află în prelungirea imaginii conturate în textul comentat mai sus. „Nu vii să-nveți în ora cea mai pură/ Tăcerea ca supremă-nțelepciune/ Vorbele mor cum praful se depune./ Taci, îngere, taci, lebăda mea, gură!” Lebăda apare din nou ca simbol apolinic al rostirii poetice. Volumul *Sala nervilor* vădește un proces pe care criticul Al. Cistelecan îl surprinde după cum urmează: „distilată îndelung, durerea a ajuns la o puritate de alcool”[18] (procesul continuă în volumele ulterioare). Tăcerea este înfățișată ca „supremă-nțelepciune” și, asociată depunerii prafului, sugerează trecerea impasibilă a timpului. Starea sufletească, de fapt, a poetei este zgomotul care face să treacă neobservat un element crucial al existenței, cum e sacrificiul, care nu mai beneficiază de o emfază prin care să-și etaleze virtuțile, ci apare ca o întâmplare cotidiană: „sacrificiul trece/ Neamăgit, ca foamea, ca plăcerea.” Tăcerea e dorită ca un antidot la haosul simbolizat prin zgomot în care se detectează o conotație prin care se exprimă durerea. Liniștea nu este posibilă în acest univers în care își poate face loc doar întreruperea comunicării, fie ca manifestare a disprețului, fie ca încetare a vieții. „Dispreț întins ori moarte e tăcerea;/ Deschide-o tu și miezul acru roade-l,/ Fii martor negru-n toată decăderea!”. Sentimentul care se desprinde în urma citirii acestui poem este acela de conflict mocnit, ascuns sub aparența unei existențe obișnuite și calme.[19]

Un text în care îngerii își fac simțită prezența este *Prada te vede*. „Îngerii n-au/ Nici sex nici renume,/ Și disperat este cel care n-are/ Cu cine să tacă.”[20] Tăcerea e un semn al liniștii interioare care vine după o bună cunoaștere a celuilalt. A doua strofă este o adresare directă către un prădător, acesta este opus îngerilor care nu au faimă. Un animal de pradă devine faimos și își dorește acest lucru, în schimb, prada se dovedește a fi binevoitoare în așa fel încât se lasă mai ușor prinsă. Îngerii din poem sunt doar niște repere ale perfecțiunii cărora li se opune interlocutorul poetei. Există o ascunsă solidaritate între pradă – prădător și îngeri. Îngerii și prada

---

Vasile Dem. Zamfirescu, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, ediție bazată pe volumul 9/2 (AION, Beitragë zur Symbolik des Selbst), din C. G. Jung, Gesammelte Werke, Walter-Verlag, Solothurn și Düsseldorf, 1995, îngrijită de Lilly Jung-Merker și dr. phil. Elisabeth Rüf, Patmos Verlag GmbH & Co. KG, Walter-Verlag, Düsseldorf / Germany, 1995, Ed. Trei, București, 2005, pentru ediția în limba română, pp. 20 – 23.

[17] Noțiuni discutate pe larg în capitolul *Sinele, Ibid.*, pp. 37 – 51.

[18] Al. Cistelecan, *op. cit.*, p. 140.

[19] „Din poemele sale transpare un om de o neobișnuită delicatețe, rămas la pragul contemplării dureroase a lumii, ale cărei patimi le trăiește doar cu privirea, cu *jindul* (substantiv, ca și verb: *a jindui*, frecvent la Constanța Buzea); poeta nu se implică în real la modul dominator, energic, rolul ei – singurul pe care-l poate trăi – îi îngăduie doar jinduirea”, Ilie Constantin, *A doua carte despre poeți*, Ed. *Cartea românească*, București, 1973, pp. 141 – 142.

[20] Poemele din volumul *Răsad de spini* sunt citate din ediția publicată de *Cartea Românească*, București, 1973.

colaborează în secret pentru a-i permite prădătorului să aibă acces la faima pe care și-o dorește cu ardoare.

Praf de sânge desemnează o secătuire a corpului de pasiune – identificată cu însăși viața – de dorul căreia acesta suferă. Emoțiile ce se degajă din despărțirea de lume și de corporalitate sunt simbolizate prin prezența unui „vânt galben”[21] aducător de „mânie și otrăvită limbă”. Prezența masculină este simbolizată prin culoare și vânt pentru a sugera forță și nesupunere. Inabilitatea trăirii iubirii dublată de pofta de viață nestăvilită a bărbatului usucă sufletul poetei devenit „molipsitor cum ciuma”, dar transfigurează realitatea prin adăugarea muzicii. Vântul mânios, reprezentare masculină, usucă sângele femeii transformându-l în praf – reprezentare a fragilității umane și a deșertăciunii pământești.[22] Toate resursele feminine au fost secate de egoismul masculin (relație asemănătoare cu aceea dintre *animus* și *anima* descrisă de Henri Brémond[23]). Privind din acest unghi, putem spune că tendințele descrise în poem sunt două laturi contradictorii ale aceluiași eu: tendința de înăbușire a suferinței și de observare a acesteia cu luciditate asociată vântului galben desemnează animus-ul (partea masculină a eului) și sângele – pasiunea – reprezintă anima, afectele și instinctele (partea feminină a eului). Secarea pasiunii sub influența rațiunii și analizei este un fenomen specific poeticii întregii opere a Constanței Buzea.[24] Îngerul este folosit ca termen de comparație alături de demon pentru a sugera ideea libertății și a da alt chip tendințelor opozante ale eului: „Sunt liberă în cercul întâmplător al clipei/ Ca demonul rușinii și îngerul risipei.” Părțile contrastante ale eului capătă și alte simboluri decât îngerul și demonul: „Un suflet pururi verde și-un suflet de cenușă/ Hrănind fricoase păsări cu licurici în gușă.” Libertatea se leagă de *ruperea vrăjii* identificată într-un poem comentat anterior cu posibilitatea de îndepărtare de erosul ratat și de obiectul acestui eros. Ceea ce rămâne e poezia conturată prin imaginea *cerului gurii*. Ultima strofă are un aer bacovian parcă reproducând angoasa din *Lacustră*. „Rămân ca o icoană, și-mi spun, și îmi repet,/ Acestea sunt vedenii, e gândul meu încet,/ De cât timp nu pot pune zăvoarele la porți/ Când pragurile-s lucii de pașii celor morți.” Prin *cei morți* putem înțelege cei care sunt excluși sufletește din viața poetei fără a fi plecat fizic din lumea celor vii, iar porțile care nu pot fi încuiate simbolizează imposibilitatea de a-i opri pe acești oameni odată mult îndrăgiți de a se întoarce și de a răvăși viața secătuită a poetei. Singura apărare este gândul că totul nu e decât o iluzie și repetarea încăpățânată a acestui gând.

Lumini și ramuri creează o viziune a suferinței sublimate care transformă moartea din descompunere într-o trecere în lumină. Peisajul zugrăvit nu are legătură cu vreo realitate exterioară (după cum am observat și în legătură cu celelalte poeme).[25] Tristețea înhamă frunzele toamnei ca pe niște cai pe care îi folosește să o apropie de pământ. Moartea frunzelor devine o

[21] Galbenul e culoarea masculină a luminii și a vieții cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *op. cit.,* p. 419.
[22] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Consilier editorial: Ion Nicolae Anghel, Ed. *Amacord*, Timișoara, 1994, p. 150.
[23] Henri Brémond, *Prière et Poésie* (13e éd.), de l´Académie française, Paris, Bernard Grasset 61, rue des Saints-Pères, 1926, pp. 112 – 141.
[24] „Poeta e conștientă de proporțiile «reținerii» sale, care i se pare absurdă, ea face aluzie la «pupila sclipitoare a sfintei Vineri», impunând abstinență existențială ca în basmele populare, unde glorioasa zeiță păgână a frumuseții și dragostei plenare s-a transformat într-o ascetică și uscată bătrână, ce pedepsește lăcomia și lenea, premiind cumpătarea și hărnicia eroinelor.”, Ilie Constantin, *op. cit.,* p. 142.
[25] „În *Răsad de spini,* Constanța Buzea descoperă poemele sale ca pe niște «măști de sfială», ale sufletului traumatizat de emoția trează. Interiorizându-se definitiv, lirismul devine o efigie a eului, sugerând vag marile combustii lăuntrice. Poemele, concentrate la maximum, configurează notații sobre îngreunate de încărcătură simbolică”, Marin Mincu, *Poezie și generație*, Ed. *Eminescu,* București, 1975, p. 213.

explozie de lumină – gândul morții trezește spiritul și paralizează corporalul. Frunzele sunt reprezentantele corporalului, ofilirea lor echivalează cu o trecere în moarte. Tristețea devine motorul transformării forței vitale a corpului în lumină. Finalul întrevăzut de aici este unul optimist. Totuși, poeta nu se lasă dusă pe această cale spre speranță: „pustii frumoase învelesc o groapă/ se-nchide ochiul meu și le ignoră/ cenușa leagă strâns ora de oră/ aprind migrarea turmelor de apă”[26]. Viața și moartea se înfruntă neîncetat – toamna este începutul morții și eliminarea umbrelor urmată de trecerea în lumină, dar viața nu e pregătită să cedeze atât de ușor. De-a lungul acestui proces sufletul câștigă unele trăsături și pierde altele: „cum toamna torturându-și lumea verde/ ca pe o minte-adânc neștiutoare/ ar căpăta și tot atunci ar pierde// naive taine îngeri de răbdare/ cu disperare sângele-și deschide/ și toamna pare că se sinucide”. Îngerii apar aici drept niște reflectări ale acestor trăsături care sprijină viața și ajută la înfrângerea toamnei. Viața care conține umbra devine triumfătoare – lumina sterilă este refuzată de poetă. Ambiguitatea nu este înlăturată, totuși, dispariția toamnei rămâne în arealul aparenței. Figurile angelice apar ca niște reprezentări ale răbdării necesare pentru îndurarea întregului proces.

Cea mai apropiată imagine a îngerului de cele din iconografia creștină poate fi întâlnită în *Ideal* unde îngerul reprezintă o icoană a împăcării cu sine. Această imagine care este contemplată în vis de poetă se sfărâmă ca un bibelou din sticlă căzut din nori. Imaginea aceasta se revelează a fi tot o parte a sinelui, eliminând astfel posibilitatea acceptării propriului eu. Sfărâmarea eului și rănirea în cioburile acestuia strică definitiv imaginea unei vieți fericite. Vocea poetei se modifică și se transformă în scheunatul unui câine – semn al suferinței. Sfărâmarea eului se dezvăluie a fi cauza primă a tristeții omniprezente în opera poetică: „gură de câine am îngere tremură adună-te/ du-te nu mai e mult nu mai pot să te îndur/ înnebunit singur cu mine ca morții.” Aici avem exprimată distilarea totală a suferinței poetei.[27]

Prezențele îngerești la Constanța Buzea semnifică o serie întreagă de laturi și proiecții ale eului în evoluția sa determinată de durerea monocordă a unui eros ratat și transformată într-un soi de plâns metafizic al materiei asemănător cu cel bacovian.

BIBLIOGRAFIA OPEREI:

1. Buzea, Constanța, *La ritmul naturii – poezii,* Editura pentru literatură, București, 1966;
2. Buzea, Constanța, *Norii – poezii,* Editura pentru literatură, București, 1968;
3. Buzea, Constanța, *Agonice,* Ed. *Mihai Eminescu*, București, 1970;
4. Buzea, Constanța, *Leac pentru îngeri,* Ed. *Albatros*, București, 1972;
5. Buzea, Constanța, *Răsad de spini*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1973;
6. Buzea, Constanța, *Cheia închisă*, Ed. *Eminescu*, București, 1987;
7. Eminescu, Mihai, *Opera poetică*, coord. și cuvânt înainte de Alexandru Condeescu, Ed. *Semne*, București, 2006.

[26] Ultimele două poeme sunt citate după ediția: Constanța Buzea, *Cheia închisă,* Ed. *Eminescu*, București, 1987.

[27] „Mai mult decât o compensație, poezia se vrea o răscumpărare, o curioasă răscumpărare pentru că își păstrează mereu deschisă rana. Durerea înfruntării nu cedează. Mai mult decât de o înfruntare e vorba de o ripostă care spală rana cu suferință și răbdare și naște triumfătoare, acel solilocviu interior – creația însăși.”, Daniel Dimitriu, *Ares și eros,* Ed. *Junimea*, Iași, 1978, p. 183.

BIBLIOGRAFIE TEORETICĂ ȘI CRITICĂ:

1. Brémond, Henri, *Prière et Poésie* (13e éd.), de l´Académie française, Paris, Bernard Grasset 61, rue des Saints-Pères, 1926;
2. Bucur, Marin, *Literatura română contemporană*, vol. I, *Poezia*, Editura Academiei, București, 1980;
3. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (coord.), *Dicționar de simboluri – Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Pour l´édition originale: 1969, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Pour l´édition revue et corigée: 1982, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sandală Oprescu, Ed. *Polirom*, Iași, 2009;
4. Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1987;
5. Constantin, Ilie, *A doua carte despre poeți*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1973;
6. Cristea, Dan, *Un an de poezie*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1974;
7. Dimitriu, Daniel, *Ares și eros*, Ed. *Junimea*, Iași, 1978;
8. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Consilier editorial: Ion Nicolae Anghel, Ed. *Amacord*, Timișoara, 1994;
9. Felea, Victor, *Secțiuni*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1974;
10. JUNG, Carl Gustav, *Opere complete, vol. 9, Aion. Contribuții la simbolistica sinelui*, Colecția *Biblioteca de psihanaliză 68,* Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, *Cuvânt înainte* de Vasile Dem. Zamfirescu, ediție bazată pe volumul 9/2 (*AION, Beitragë zur Symbolik des Selbst*), din C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, Walter-Verlag, Solothurn și Düsseldorf, 1995, îngrijită de Lilly Jung-Merker și dr. phil. Elisabeth Rüf, Patmos Verlag GmbH & Co. KG, Walter-Verlag, Düsseldorf / Germany, 1995, Ed. *Trei*, București, 2005, pentru ediția în limba română;
11. Livescu, Cristian, *La despărțirea de o mare poetă: Constanța Buzea* în „Convorbiri literare", http://convorbiri-literare.dntis.ro/LIVESCUoct12.htm;
12. Mincu, Marin, *Poezie și generație*, Ed. *Eminescu*,București, 1975;
13. Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană*, vol. II, Ed. *Eminescu*, București, 1975;
14. Poantă, Petru, *Modalități lirice contemporane*, Ed. *Dacia*, Cluj, 1973;
15. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. I, Ed. *Cartea Românească*, București, 1978.

ULYSSES AND THE SIRENS – A CASE STUDY BASED UPON THE FIGURE OF ULYSSES AT KAFKA AND BRECHT

Vilma-Irén Mihály
PhD, Sapientia EMTE, Miercurea Ciuc

Abstract: The aim of the following paper is to present and analyze the way Ulysses' figure is handled in two short stories, that is, in Franz Kafka's „The Silence of the Sirens" and in Bertolt Brecht's „Ulysses and the Sirens". The main method used for the analysis is that of comparison. The two short stories are not only compared to each other but also to the original myth as related by Homer. At the end of the paper there is a conclusion that sums up the similarities and differences between the presentations. The case study also gives us an example of how mythology can be and is used in literature: on the one hand in several instances mythological stories and mythical characters are taken over by writers in different eras and serve to build the content of the given literary piece. On the other hand, especially in the second half of the 20th century and in contemporary fiction mythology is being used as a method of writing and not only as a layer to the plot.

Keywords: mythology, Ulysses, sirens, silence, modern hero

Einführung

Der Beitrag setzt sich das Ziel, die Gestalt von Odysseus in zwei Kurzgeschichten, nämlich „Das Schweigen der Sirenen" von Franz Kafka und Bertolt Brechts „Odysseus und die Sirenen", zu untersuchen. Dabei werden die Texte nicht nur miteinander, sondern auch mit dem Originalmythos, wie von Homer dargestellt, verglichen, wobei am Ende die Gemeinsamkeiten und Unterschiede ausgewertet werden.

Die Wahl des Themas ist doppelt von Bedeutung, erstens da einerseits die zwei Texte aus der Sicht der Odysseusrezeption betrachtet werden können, d.h. als Fortführer einer literarischen Tradition, die sich mit dem Stoff um Odysseus angefangen von Homer bis zu unseren Tagen auseinandersetzt, und zweitens da andererseits die zwei Werke als Beispiele für die Verwendung von Mythologie als Verfahren in der Literatur gelten.

Am Ende des 19. Jahrhunderts entdecken die Künste und Wissenschaften die Frühzeit der Antike. Die Auseinandersetzung mit dieser archaischen Welt wird auch im 20. Jahrhundert fortgesetzt (vgl. Seidensticker, Vöhler 2001: VII). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeichnet sich jedoch ein Kontinuitätsbruch in der Antikenrezeption ab. Dieser wird in den Schriften Friedrich Nietzsches reflektiert; er meint, dass das Menschliche, das uns das Altertum zeige, nicht mit dem Humanen zu verwechseln sei (vgl. Seidensticker, Vöhler 2001: VII). Denn eine solche Verwechslung war noch zum Beispiel für die Schriften von Friedrich Schiller charakteristisch gewesen. Schiller, der das klassizistische Griechenbild in seinen Werken entfaltete und dies geschichtsphilosophisch begründete, entwarf einen starken Gegensatz zwischen Ideal, d.h. Antike und Wirklichkeit, d.h. Moderne, wobei er aber die Sehnsucht nach der verlorenen Antike

bestärkte (vgl. Seidensticker, Vöhler 2001: VII). In der Elegie „Die Götter Griechenlands“ heißt es: „Da die Götter menschlicher noch waren,/waren Menschen göttlicher.“ Diese Zeilen sind ein klarer Beweis dafür, wie der Dichter den humanen Charakter der antiken Welt hervorhebt. Indem er die griechische Welt im Zerbrechen darstellt, entfaltet er zugleich eine idealisierte Anschauung dieser. Ihr Untergang wird beklagt und die Klage schlägt in das Gefühl des endgültigen Verlustes um (vgl. Seidensticker, Vöhler 2001: VII, VIII).

Dieses Bild der Antike ist im 18. Jahrhundert noch mit dem Anspruch auf Freiheit und Schönheit verbunden, im 19. Jahrhundert verliert es jedoch seinen emanzipatorischen Charakter. Nietzsche benennt und kritisiert diese Entwicklung. Nietzsche ist nicht gegen eine Orientierung an der Antike, sondern hat als Ziel die Wiedergewinnung ihres kritischen Potenzials. Die Antike soll weiterhin als Paradigma für die Kunst und Wissenschaft beibehalten werden, man muss sie aber umwerten. Deshalb entwirft Nietzsche einen neuen Zugang zur Antike: sein Interesse richtet sich an die Anfänge der griechischen Kultur, d.h. der Heroik Homers, der vorsokratischen Philosophie, der frühen Lyrik und dem tragischen Zeitalter. Nietzsche setzt den Sündenfall der Antike bei Sokrates an, so dass er die späteren Beispiele der griechischen und römischen Kultur vernachlässigen kann (vgl. Seidensticker, Vöhler 2001: VIII). Diese Umwertung bildet die Grundlage für einen neuen Kanon, der die moderne Auseinandersetzung mit der antiken Welt bestimmt:

> Die ´Entdeckung der Archaik´ wird zu einem Grundzug der Antikerezeption im 20. Jahrhundert. Die von Nietzsche angeregten Rekurse nutzen die archaische Frühzeit der Griechen füt vielfältige Zwecke und Projektionen, die sehr unterschiedliche ´Urgeschichten´ konstruieren. (Seidensticker, Vöhler 2001: VIII)

Zur Entwicklung der Odysseusgestalt

James Joyce preist Odysseus in einem der bedeutendsten Werke der Odysseusrezeption und zugleich einem der bedeutendsten Romane des 20. Jahrhunderts *Odysseus/Ulysses* wie folgt:

> Der alterslose Faust ist kein Mensch. […] Hamlet ist ein Mensch, aber er ist nur ein Sohn. Odysseus ist der Sohn von Laertes; aber er ist auch der Vater Telemachs, der Gatte von Penelope, der Geliebte Calypsos, der Waffengefährte der griechischen Helden vor Troja und der König von Ithaka. Er hatte viele Schicksalsschläge zu erdulden, überwand sie aber alle durch Weisheit und Mut. (nach Ellmann 1994: 652)

Diese Worte lassen den ´allround character´ des Helden erkennen. Dieser Gedanke wird auch durch seine Lebensgeschichte, wie wir diese aus Homers *Odyssee* erfahren, unterstützt. In Exkursen und Rückblenden erzählt Homer in der *Odyssee* von der Geburt seines Helden, von wichtigen Ereignissen in dessen Jugend, trägt nach wo und wie Odysseus den Bogen bzw. das Gift für die tödlichen Pfeile bekam. Die ersten vier Bücher des Epos lassen aus der Perspektive von Familie, Freunden und ehemaligen Kameraden immer neue, manchmal sogar ambivalente Aspekte der Gestalt erkennen (vgl. Seidensticker 2001: 249). In den Büchern 9 bis 12 berichtet der Held selbst über die zehn Jahre seiner Irrfahrten. Zu dieser Ich-Erzählung treten später fiktive Lebensentwürfe und Lügenerzählungen hinzu, die dem Leser verdeutlichen, wie Odysseus zu

dem geworden ist, der er ist. Die Bücher 13 bis 24 ergänzen und vertiefen das Bild des Irrfahrers mit dem des Heimkehrers als Ehemann, Vater, Sohn, Patron und König (vgl. Seidensticker 2001: 250). Indessen ist die Gestalt von Odysseus komplex und einzigartig. Die für ihn reservierten Epitheta, mit der Vorsilbe polý-/viel- verdichtet, unterstützen diesen Gedanken: polý-tlas, der Vieles Erduldende, polý-méchanos, der Vieles Ersinnende, polý-ainos, der, von dem so viel erzählt wird und der selber viel erzählt, oder polý-tropos, der Vielgewandte (vgl. Seidensticker 2001: 250).

Wobei die kyklische Epik ein positives Bild des Odysseus bietet, liefern die nicht erhaltenen kyklischen Epen Geschichten, die den Helden ins Zwielicht rücken. Trotzdem sind es genau die Vielfalt und Ambivalenz der Gestalt, die für ihre reiche Rezeptionsgeschichte sorgen. In der epischen Tradition kann man klar zwischen einem pro und contra unterscheiden: Die Philosophen und Stoiker sehen in Odysseus den Dulder und erheben ihn zum Ideal des Weisen bzw. des Weltbürgers. Die Dichter und Tragiker betonen den chamäleonartigen Charakter des Realpolitikers. Vergil macht ihn aus trojanisch-römischer Perspektive zum Inbegriff griechischer Niederträchtigkeit (vgl. Seidensticker 2001: 251).

Dieses von Vergil im *Aeneis* entworfene Bild soll die Odysseusrezeption bis in die Neuzeit hinein prägen. Odysseus tritt hinter Aeneas und – seit Petrarca – auch hinter Achill zurück. Es gibt nur wenige bedeutende literarische Gestaltungen zwischen Vergil und dem 20. Jahrhundert: z. B. Dante, Shakespeare, Calderon oder Tennyson, die aber nur Teile der Odysseus-Geschichte aufnehmen (vgl. Seidensticker 2001: 251).

Im 20. Jahrhundert wird dann das ganze Bild des Odysseus mit seiner hellen und dunklen Seite wieder behandelt. Odysseus spielt als Bild, Beispiel und Modell in der Literaturtheorie, Philosophie, Soziologie, Anthropologie, Psychologie, in den Musikstücken, Balletten, Opern, Zeichentrickfilmen und Roadmovies eine wichtige Rolle. Deshalb kann man das 20. Jahrhundert auch als „Jahrhundert des Odysseus“ bezeichnen (vgl. Seidensticker 2001: 252).

Die Begegnung von Odysseus mit den Sirenen

Eine der beliebtesten Episoden aus der Lebensgeschichte des Odysseus, die literarisch immer wieder bearbeitet wird, ist seine Begegnung mit den Sirenen.

Homer bietet uns die älteste literarische Überlieferung der Sirenensage. Der zufolge lockten die auf einer Insel wohnenden Sirenen die Seefahrer durch ihre bezaubernde Stimme an. Sie besaßen auch die Fähigkeit, alles was auf Erden geschieht zu wissen und offenbaren zu können. Wer ihnen auf die Insel folgte, sollte sterben. In der *Odyssee* wird ihr genaues Schicksal nicht angegeben, wir erfahren nur, dass es auf der Insel Skelette vermordeter Menschen gab. Trotz der Gefahr wollte Odysseus den Sirenen-Gesang dennoch hören. Er folgte dem Rat von Kirke und verschloss seinen Gefährten die Ohren mit geschmolzenem Wachs, wobei er sich selbst an den Mast des Schiffes band. So konnte er den Gesang der Sirenen zwar hören – die ihm damit verführen wollten, ihm die Zukunft mitzuteilen –, aber als er ihnen folgen wollte, banden die Gefährten seine Seile wie vorher besprochen noch fester. Als das Schiff außer Hörweite gelang, hatte der Zauber keine Wirkung auf Odysseus und seine Gefährten mehr (vgl. Homer 1999: 179-192).

In seinem 1917 entstandenen und 1931 veröffentlichten Kurzprosastück „Das Schweigen der Sirenen“ greift Franz Kafka auf das Abenteuer von Odysseus mit den Sirenen zurück, er übernimmt und verändert den Stoff jedoch wesentlich. Inhaltlich gibt es zwei Hauptunterschiede im Vergleich zur homerischen Quelle. Bei Kafka stopft sich Odysseus auch Wachs in die Ohren

und lässt sich am Mast festigen: „Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden" (nach Olbrich 2005: 8). Die Sirenen singen nicht, sie schweigen; Odysseus glaubt, sie sängen, hört ihr Schweigen nicht:

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ. Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklangen. (nach Olbrich 2005: 9)

Kafka verändert die Geschehnisse, weil sein Interesse der zeitlichen und kulturellen Verrückung gilt. Er nimmt die Tatsache ernst, dass der von der *Odyssee* überlieferte Mythos der Vergangenheit gehöre und nicht wiedergebracht werden könne (vgl. Vöhler, Seidensticker 2005: 328). Bei Kafka steht Odysseus für den modernen Menschen, der sich weigert, sich in das Sein der mythischen Welt zu fügen. Da der Bezug zur mythischen Urwelt als verloren betrachtet wird, gilt das Vertrauen auf die intellektuelle Fähigkeiten als Rettung (vgl. Walther 2009: 171): „Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen," oder „Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen" (Olbrich 2005: 8). Obwohl sich aber Odysseus doppelt schützt, wird er doch besiegt. Eben weil die Sirenen stumm bleiben. Sie lassen Odysseus glauben, er hätte sie überwunden; damit pflanzen sie die Überhebung des modernen, aufgeklärten Menschen in sein Herz, „der in der Zusammenhanglosigkeit seines Daseins oft für einen Sieg hält, was sich letztendlich doch als Niederlage herausstellen muss" (Walther 2009: 171).

Im März und April 1933 entwarf Bertolt Brecht seinerseits Skizzen zu einer Kritik an Mythen, von der aber nur wenige ausgeführt wurden. Womöglich ist sein Vorhaben durch die Lektüre des Kafkabandes *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1931) angeregt worden (vgl. Vöhler, Seidensticker 2005: 326). In der Kurzgeschichte „Odysseus und die Sirenen" aus dem Jahre 1933 hielt sich Brecht inhaltlich sowohl an das homerische Original, als auch an den Text Kafkas. Bei Brecht bindet sich Odysseus an den Mast, lässt den Ruderern die Ohren mit Wachs verstopfen:

Bekanntlich ließ der listige Odysseus, als er die Insel jener menschenfressenden Sängerinnen, der Sirenen, sichtete, sich an den Mast seines Fahrzeuges binden, aber den Ruderernverstopfte er mit Wachs die Ohren, so dass sein Kunstgenuss durch ihr Wachs und seine Stricke ohne schlimme Folgen bleiben konnte. (nach Olbrich 2005: 10)

Die Sirenen singen auch bei ihm nicht, vielmehr, sie schimpfen: „Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler [...]" (Olbrich 2005: 10). Indessen übernimmt Brecht von Kafka das Verfahren „einer Art von Gehörlosen-Hermeneutik" (Vöhler, Seidensticker 2005: 327). Das Wichtigste sind die Gesten, ihre Beschriftungen und Bedeutungen sind schon subjektiv und fragwürdig. Da ohne Wort und Sinn nur die Haltungen des Körpers übrig bleiben, können diese mit neuem Inhalt gefüllt werden (vgl. Vöhler, Seidensticker 2005: 327). Brecht

umdeutet den Mythos. Indem Brecht Odysseus als „Schlauling“ bezeichnet, unterbewertet er diesen und stellt zugleich die Kredibilität des Helden in Frage: „Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling das Gelingen seiner List. Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen?“ (nach Olbrich 2005: 10). Wenn Odysseus unterbewertet wird, dann werden seine Gegner automatisch überbewertet. Da sie es verweigern Odysseus zu singen, werden sie zu den Vertretern des wahren Wesens der Kunst:

Ich sage mir nämlich so: alles gut, aber wer – außer Odysseus – sagt, dass die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes? Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst? (nach Olbrich 2005: 10)

Odysseus ist gebunden, d. h. er schließt sich und seine Gefährten, das Publikum, von der kritischen Kunst aus und engagiert sich sozial nicht. Im Gegensatz zu Odysseus sind sich die Sirenen der sozialkritischen Aufgabe der Kunst bewusst. Sie zeigen sich der Wirklichkeit gegenüber „schimpfend“:

Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenomennen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte! (nach Olbrich 2005: 10)

Der letzte Satz besagt auch, dass Odysseus doch noch im Stande ist, sich zu genieren, das könnte heißen, dass er indessen einiger Maßen die eigenen Fehler einsieht.

Zusammenfassung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Kafkas und Brechts Kurzprosastücken

Beide Autoren wählen mit Odysseus einen Helden, der sowohl in der mythischen, als auch in der literarischen Welt im Allgemeinen als Archetyp des Heimkehrers gilt. Unter Heimkehr soll man dabei nicht nur das physische Erreichen von Ithaka verstehen, sondern auch das Wiederfinden des Selbst, die innere Heimkehr. Indessen ist die Wahl des Themas und des Helden am Anfang des 20. Jahrhunderts womöglich nicht zufällig. Denn im Zeitalter der raschen politischen, industriellen und sozialen Veränderungen hatte anscheinend das Individuum den Weg zum inneren Zuhause vergessen. Konnte Odysseus, der Heimkehrer für das Individuum jenen Zeitalters noch ein Held sein? Kafka und Brecht leuchten auf verschiedene Weise auf dieses Problem hin, sie interpretieren den Mythos unterschiedlich.

Während Kafkas Text direkt auf die Vorlage bei Homer verweist, ist Brechts Geschichte als Fort- und Umschreibung von Kafka zu lesen (vgl. Wagner 2006). Die zwei Schriften unterscheiden sich von der homerischen Quelle dadurch, dass die Sirenen nicht singen. Brecht führt das Schweigen der Sirenen bei Kafka noch ein Stück weiter, er lässt diese schimpfen. Trotz diesem Unterschied gilt Odysseus in beiden Fällen als Besiegter. Bei Kafka ist der Sieg des Odysseus, Vertreter des modernen Menschen nur Scheinhaft, da er sich weigert sich in das Sein der mythischen Welt zu fügen. Bei Brecht wird er beschimpft, weil er sich für die kritische Kunst nicht engagiert. Das Verfahren, das die Autoren für die Darstellung des Stoffes wählen, ist auch verschieden. Bei Kafka dominiert die Verrätselung, sein Text lässt die Zahl der Fragen um die Gestalt von Odysseus im Bezug zum Mythos wachsen. Brechts Zugang zur mythischen Welt hingegen ist der Weg der Rationalisierung. Das bedeutet einerseits eine Vereinfachung der

antiken Quelle, andererseits ein Begründen der Vorlage, das es dem Leser ermöglicht, den Stoff besser zu verstehen. Die antike Vorlage soll vergeschichtlicht werden, um den ideologischen Nebel zu entfernen und den realen sozialen Grund erkennbar zu machen (vgl. Wagner 2006).

Am Anfang des 20. Jahrhunderts können die mythologischen Geschichten und die mythischen Helden vom Individuum nicht mehr in der Weise wahrgenommen werden, wie in den Jahrhunderten vorher. Irgendwie sind die Menschen taub geworden, entweder hören sie diese alten Geschichten nicht mehr, oder diese bedeuten nichts für sie. Deshalb müssen sowohl Kafka, wie auch Brecht den homerischen Odysseus anders darstellen, so dass er auf das moderne Subjekt hinweist.

Obwohl also die Mythenrezeption beider Autoren unterschiedlich in Methode und Intention ist, beschreiben beide mit Odysseus den dynamischen und widersprüchlichen Charakter des modernen Subjekts. Da sowohl Kafka als auch Brecht Odysseus von seiner schwachen Seite zeigen, erheben sie ihn eben durch seine Schwächen zum „Helden" der modernen westlichen Welt.

Bibliographie

Ellmann, Richard: *James Joyce*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp,1994.

Homer: *Odyssee*, Frankfurt a.M.: Insel, 1990.

Olbrich, Wilfried (Hrsg.): *Antike Mythen in moderner Prosa: für die Sekundarstufe*, Stuttgart: Reclam, 2005.

Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (Hrsg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. VII-X.

Seidensticker, Bernd: „Aufbruch zu neuen Ufern. Transformationen der Odysseusgestalt in der literarischen Moderne", in Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (Hrsg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 249-270.

Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hrsg.): *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin: de Gruyter, 2005, S. 327-330.

Wagner, Frank D.: *Antike Mythen. Kafka und Brecht. Der neue Brecht*, Würzburg: Koenigshausen und Neumann, 2006.

Walther, Lutz (Hrsg.): *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*, Stuttgart: Reclam, 2009.

PARLER VERT AVEC ENVIRONNEMENT.COM

Ruxandra Petrovici
„Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: To speak green is to think about the environment. However, we should also employ appropriate words from other fields of research such as biology, physics, technical sciences, and understand the words coined or adapted for a specific field.
We have chosen the teaching method employed in French for Specific Purposes by Danièle Paris and Bruno Foltète-Paris, environnement.com as outlined by CLE International in 2011 for students to learn the vocabulary of sustainable development and build on their reading skills via 5 chapters: 1. The Water; 2. The Air; 3. The Soils; 4. Health and Environment; 5. Biodiversity and sustainable development. Thus, they will be able to analyse other texts on the topic, as well

Keywords: nature, environment, human interventions, solutions

Nous parlons de plus en plus souvent de notre planète comme d'un artéfact dont les pièces composantes faisaient un tout, il y a longtemps déjà, qui générait et protégeait la vie mais qui est maintenant morcelé, gâché, enrouillé, qu'on est en train de réparer pour continuer de s'en servir comme d'une production propre, en oubliant le *Tout* initial où l'être humain n'était qu'un élément.

Ahmed El Hattab (2002, p.36) considère l'écologie comme une pratique socioculturelle et s'appuie sur la notion de relation avec le milieu, relation très importante si nous voulons refaire la relation d'*amitié* avec notre planète.

Nous avons choisi la méthode d'enseignement apprentissage du français à objectifs spécifiques de Danièle Paris et Bruno Foltète-Paris, *environnement.com*, parue chez CLE International, pour délimiter le vocabulaire du développement durable pour pouvoir ainsi s'en servir dans l'analyse d'autres textes du domaine.

L'*environnement* est défini par le Petit Robert comme « l'ensemble des conditions naturelles (physiques, chimiques, biologiques) et culturelles (sociologiques) dans lesquelles les organismes vivants (en particulier l'homme) se développent ». Même ce dictionnaire semble mettre l'accent sur l'être humain, probablement parce c'est lui le plus fort à l'heure actuelle sur la planète et c'est à lui de définir ses actions et ses rapports avec le reste du système.

Grâce à l'esprit cartésien français des auteurs, esprit gardé même pour définir le désassemblage de la Terre, l'ouvrage est conçu en cinq grands chapitres : 1. *L'eau* ; 2. *L'air* ; 3. *Les sols* ; 4. *Santé et environnement* ; 5. *Biodiversité et développement durable*.

Les chapitres ne sont pas choisis au hasard car les traditions anciennes ne considéraient pas la Terre formée de matière, de substances, d'atomes comme la considère la science d'aujourd'hui. Elles la considéraient formée de quatre principes énergétiques capables d'interagir pour générer le mouvement, l'évolution ou le ralentissement, la destruction, de ce qu'on appelle les quatre éléments : l'*eau*, l'*air*, le *feu*, la *terre*. Les Chinois en rajoutaient deux, le *bois* et le *métal*, mais ces éléments peuvent être associés à la *terre*.

Le *Dictionnaire des symboles* de J. Chevalier et A. Gheerbrant nous aide à pouvoir comprendre une autre manière de juger les choses.

Les significations symboliques de l'*eau* « peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. […] Les eaux contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. S'émerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se ressourcer dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle […]» (*Dictionnaire des symboles*, 1982, p.374).

L'élément *air* « est symboliquement associé au vent, au souffle. […] L'air est le milieu propre de la lumière, de l'envol, du parfum, de la couleur, des vibrations interplanétaires ; il est la voie de communication entre la terre est le ciel » (*Dictionnaire des symboles,* 1982, p.29).

La *terre* symbolise « la fonction maternelle : Tellus Mater. Elle donne et reprend la vie. […] Avec ce caractère sacre, avec ce rôle maternel, […] la terre est mère et nourrice de toute société » (*Dictionnaire des symboles,* 1982, p.941-942).

L'élément *feu* n'est pas présent tel quel. Il est associé au *soleil*, «la source de la lumière, de la chaleur et de la vie. Ses rayons figurent les influences céleste reçues par la terre […], il est aussi le destructeur, le principe de sècheresse - à laquelle s'oppose la pluie fécondante. » (*Dictionnaire des symboles*, 1982, p.941-942).

Sauf une perspective holistique sur la planète, nous essayons de trouver un vocabulaire définitoire pour les réalités actuelles. En langage écologiste, *parler vert* signifie penser à l'environnement dans tout ce qu'on dit, dans tout ce qu'on fait.

Le vert, « équidistant du bleu céleste et du rouge infernal, valeur moyenne, médiatrice entre le chaud et le froid, le haut et le bas » est, conformément au *Dictionnaire des symboles* (Chevalier, J., Gheerbrant, A., Ed. Laffont, Paris, 1982, p.1002), « une couleur rassurante, rafraîchissante, humaine [...] Le vert est la couleur de l'espérance, de la force, de la longévité (celle aussi par contre de l'acidité). C'est la couleur de l'immortalité que symbolisent universellement les rameaux verts [...]. Verte était au Moyen Age la toge des médecins, [...] verte est restée la couleur des apothicaires, qui élaborent les médicaments. [...] Le vert garde un caractère étrange et complexe, qui tient de sa double polarité : le vert du bourgeon et le vert de la moisissure, la vie et la mort. Il est l'image des profondeurs et de la destinée. On pourrait dire que l'économie verte est l'économie des acteurs économiques conscients de la rareté des ressources, qui veulent les utiliser de la manière à assurer la longévité de la vie sur la Terre.

Comme les mots soit nomment la réalité existante, soit la créent, nous cherchons à définir les termes et les concepts des destructions et des réparations.

La terminologie est définie par l'ISO (1990, ISO 1087) comme « l'étude scientifique des notions et des termes en usage dans les langues de spécialités », en considérant la langue de spécialité comme un sous-système linguistique qui utilise une terminologie et d'autres moyens linguistiques et qui vise la non-ambigüité de la communication dans un domaine particulier.

Silvia Pavel et Diane Nolet (2001) donnent une définitions plus raffinée en considérant que « la terminologie est une branche multidisciplinaire de la linguistique appliquée qui étudie les concepts et leur représentation en langues spécialisées » et que son « étude emprunte de nombreux éléments théoriques et pratiques aux disciplines consacrées à la description du savoir, à son organisation et à sa transmission », des sciences cognitives, la formation et la description des concepts, la représentation et la transmission du savoir, de la philosophie de la science, l'étude raisonnée des objets et des concepts scientifiques, de la linguistique, la formation des termes, traits et changements sémantiques, de l'informatique, la création et gestion de bases de données, l'analyse de corpus, le traitement du langage naturel et la gestion du contenu.

Les terminologues de l'école de Vienne ont adopté le triangle sémiotique *objet-concept-signe*.

Les terminologues canadiens différencient *mot-terme-concept.*

En langue de spécialité, le *terme* (Pavel S., Nolet D.) ou l'unité terminologique est « une unité linguistique composée d'un ou de plusieurs mots, systématiquement associée à la même définition du concept qu'elle désigne dans un domaine donné ». Le *concept* spécialisé (Pavel S., Nolet D.) est « reconnu dans un domaine donné par le même ensemble de caractéristiques qui le décrivent dans tout corpus textuel le concernant, par une définition qui le distingue des autres concepts et par sa constante association avec une ou plusieurs désignations. Il est lui aussi reconnu (Pavel S., Nolet D.) « grâce à sa constante association avec un ensemble de caractéristiques définissant le concept qu'il désigne à la différence d'autres. Cette stabilité sémantique du lien concept-terme est parfois appelée *degré de lexicalisation* et même *degré de terminologisation ».*

On a pu constater, dans la méthode d'enseignement-apprentissage du français vert, *environnement.com,* que dans des trois premiers chapitres on définit, dès le début, un concept nouveau, un métier, celui de *hydrogéologue*, un nouveau type de maison, la *maison hybride*, climatique et passive et une nouvelle technologie agricole, le *semis sous couverture végétale,* pour en continuer en utilisant des termes des autres sciences connexes.

Le premier chapitre, *L'eau*, comprend une terminologie essentiellement fondée sur des noms concernant le *cycle de l'eau* (*environnement.com,* p.5) faisant référence aux trois *états d'agrégation de l'eau* : liquide, solide, gazeux qu'on peut retrouver dans les réservoirs de l'eau de la nature : *l'eau atmosphérique* : vapeurs d'eau (nuages), pluie, glace, neige ; l'eau des lacs, rivières, étangs, nappes phréatiques ; l'eau contenue dans les plantes, les animaux, les êtres humains et aux *mouvements de l'eau* : écoulement, infiltration, transpiration, condensation, précipitation.

On continue le chapitre avec une section sur l'*eau potable.* L'eau potable est « l'eau qu'on peut boire sans risques pour la santé » (*environnement.com*, p.10). Elle est produite par la Société des eaux qui vérifie qu'elle « ne contienne pas des microbes » (virus, bactéries et animaux parasites) pouvant causer des maladies et qu'elle « ne contienne pas des substances indésirables à des concentrations supérieures à celles autorisées » (*environnement.com,* p.10).

Ces définitions de l'eau potable nous font penser que, chronologiquement, on a eu, une étape où on a détérioré l'eau.

La *production de l'eau potable* (*environnement.com*, p.8) exige plusieurs étapes : le *dégrillage*, le *dessablage* (filtrations, ozonage, élimination des bactéries, le stockage, la désinfection) et le *contrôle chimique et biologique,* la *distribution* aux consommateurs.

Le chapitre continue avec la problématique de la *consommation de l'eau potable* (*environnement.com,* p.11) qui, dans les conditions d'une croissance de la population qui a triplé, a multipliée par six, la consommation de l'eau étant plus grande pour les pays riches et minimale pour les pays émergents On propose aussi des remèdes qui constituent ici le vocabulaire technique : *ampoule à ultraviolettes* alimentée par un *panneau solaire,* un *tube à filtre textile* pour purifier l'eau et une *résine antiseptique* contenant un *charbon actif* pour enlever les bactéries.

Malheureusement on ne peut pas consommer l'eau telle quelle parce qu'elle peut être polluée. La *pollution* peut provoquer des maladies hydriques (*environnement.com,* p.18-19) : dysenterie, typhoïde, diarrhée, bilharziose, onchocercose, paludisme.

Il faut intervenir pour rendre l'eau dans l'état à être consommée. Le *traitement des eaux usées* (*environnement.com,* p.16) comprend le *prétraitement* (le dégrillage, le dessablage, le déshuilage), le *traitement à produits chimiques* qui bloquent la formation des boues, la *clarification* par décantation et la *désodorisation*. Ainsi résultent les *eaux épurées* qui peuvent revenir dans la nature.

Actuellement, on se rend compte qu'il faut économiser l'eau (*environnement.com,* p.13) seulement quand elle nous manque comme en cas de travaux à la canalisation du quartier par exemple (*environnement.com,* p.15). Il faut se rappeler que l'eau est une ressource rare et couteuse à laquelle beaucoup de personnes n'ont pas accès.

Même si pour des raisons pratiques et didactiques les sous-chapitres s'enchaînent d'une manière moins contraignante et moins logique, on peut saisir sans difficulté qu'on a décrit en fait le circuit de l'eau. Les eaux naturelles, usées à cause de la pollution due à leur utilisation dans l'industrie ou pour des travaux ménagers, doivent être purifiées et remises dans le circuit naturel.

On peut tirer la conclusion que le premier chapitre comprend la *présentation des états des lieux* naturel et artificiel, c'est-à-dire civilisationel, provocateur de dégâts et des *propositions* d'actions pour remédier ce qui fait mal à la nature, y compris à l'homme.

On va retenir comme état des lieux naturel la description du *cycle de l'eau* et la *consommation de l'eau naturelle* non polluée. Pour l'état des lieux artificiel on doit parler de la *pollution des eaux* et de *l'apparition des maladies hydriques*.

On voit des solutions proposées dans les sous-chapitres concernant le traitement des eaux usées, la consommation de l'eau potable et l'économie de l'eau.

Maintenant il faudrait vérifier si cette structure logique et maintenue pour les chapitres suivants, *L'air* et *Les sols* et extraire les termes dans leur suite logique.

Contrairement à ce qu'on entend dire aujourd'hui, dans la nature, *les gaz à effet de serre,* les vapeurs d'eau, le dioxyde de carbone, le méthane et l'ozone, captent les rayons infrarouges et permettent l'échauffement de l'atmosphère terrestre et ont permis l'apparition et la continuation de la vie sur notre planète. Le *carbone* (*environnement.com*, p.27) est présent dans différents réservoirs, dans l'atmosphère sous forme de gaz carbonique, dans les charbons sous forme de carbone, dans le pétrole et le gaz naturel sous forme de hydrocarbures, dans l'organisme des animaux et des plantes sous forme de matière organique, dans les calcaires sous forme de calcium, dans la mer sous forme de gaz carbonique dissous.

Les plantes aquatiques, les jeunes forêts, les tourbières absorbent de grandes quantités de carbone, tout comme les coquillages qui l'utilisent pour la coquille.

Le *méthane* (*environnement.com*, p.29) provient de la putréfaction au fond de l'eau ou sous la terre des restes végétaux et animaux.

Les problèmes surviennent quand l'homme perturbe cet équilibre par sa *consommation excessive* de bois, de charbon, de pétrole et gaz naturel, par les *brulis* des zones tropicales, par l'élevage des bovins, la culture du riz et du maïs et les *décharges d'ordures* ménagères qui mènent à la *perturbation* des cycles biologiques, à la *fonte progressive des glaciers* et de la banquise qui implique la modification du niveau de la mer, aux cyclones, à la *modification des aires de distribution des espèces animales et végétales*.

Le protocole de Kyoto (*environnement.com*, p.31) essaie de règlementer l'*émission de gaz de serre (GES)* en établissant des quotas, mais chacun d'entre nous peut prendre des mesures personnelles pour aider et protéger la planète, s'acheter une voiture écologique (*environnement.com*, p.33) ou se déplacer à pieds, à bicyclette, utiliser les transports en commun, prendre le train pour les vacances, pratiquer le covoiturage, économiser l'énergie

(*environnement.com,* p.35) en évitant le sèche-linge, le lave-vaisselle, en éteignant la veille des appareils électriques.

Le troisième chapitre, *Les sols,* continue les explications sur le fonctionnement et le renouvellement de la nature des chapitres précédents, *L'eau* et *L'air*.

Par la *photosynthèse* les plantes rejettent de l'oxygène et absorbent le CO2 de l'atmosphère. Le CO2 s'associe à l'eau pour former la matière organique qui se décompose pour donner l'humus qui se transforme en substances minérales dont le CO2 qui, dégagé dans l'atmosphère participera au réchauffement de la planète. Pour la protéger il faut maintenir le plus longtemps que possible la matière organique dans le sol.

Cette explication du fonctionnement organique de notre planète revient comme un leitmotiv dans tous les chapitres. On a décrit le cycle d'eau dans la nature, l'effet de serre, la formation des puits de carbone et maintenant on lie ces phénomènes avec le sol, avec sa formation et résistance.

On répète tant de fois ce circuit naturel, même s'il n'existe plus dans l'état naturel, pour comprendre ce qui se passe maintenant sur la planète sous l'action agressive et égoïste de l'homme et pour pouvoir trouver des remèdes pour refaire l'équilibre naturel.

Les sols sont aujourd'hui importants pour l'homme parce qu'ils lui donnent la nourriture.

« L'agriculture désigne l'ensemble des savoir-faire et des activités qui transforment le milieu naturel de manière à l'adapter aux besoins de l'homme pour la production de végétaux et d'animaux ». (*environnement.com,* p.45).

Labourer le sol provoque la transformation rapide de la matière organique en substances minérales. Le CO2 se dégage alors dans l'atmosphère et participe au réchauffement climatique. On provoque l'*érosion des sols*, le *lessivage* et la destruction de la flore et de la faune.

Les *élevages de bovins* exigent de grands espaces cultives en herbe et ont des conséquences néfastes pour l'environnement.

Les chercheurs en agriculture ont proposé des solutions comme *le semis direct sous couverture végétale,* la *culture de légumineux capable de fixer l'azote* de l'atmosphère, le *choix judicieux* des cultures, la *rotation des cultures*, la maîtrise de l'*irrigation*, l'utilisation de *semences sélectionnées*, l'utilisation d'*engrais vert* et d'engrais chimiques en quantités raisonnées, l'*arrêt des brulis.*

Mais plus importante que les solutions techniques est une solution d'ordre moral et civique : la *densification urbaine* pour éviter le *mitage du paysage* et garder les grandes surfaces cultivées.

Pour les premiers trois chapitres qui contiennent l'essentiel de la terminologie écologique on peut déceler un type d'abord logique qui suit l'ordre chronologique des faits : un état des lieux naturel où on fait appel à des termes spécifiques à la biologie, la géophysique, la hydrologie ; un état des lieux civilisationel où on emploie des termes culturels et technologiques et des solutions proposées où le vocabulaire peut être spécifique ; soit on nie les actions et les instruments qui font du mal à l'état naturel, soit on prône les bonnes actions qui montrent une certaine préoccupation pour l'environnement comme dans les derniers chapitres du livre.

Le quatrième chapitre, *Santé et environnement*, présente la situation en Afrique due aux perturbations de l'équilibre planétaire, les maladies et les morts infantiles (*environnement.com,* p.49-50). On a choisi l'Afrique ou les pays moins développés de point de vue technique qui ne peuvent pas faire face aux conséquences dues à l'industrialisation excessive des pays riches. On met l'accent sur les besoins à accomplir le plus vite que possible: *faciliter l'accès à l'eau potable, éliminer les excréments,* apporter une *alimentation suffisante* et variée aux enfants, recourir à une

médicine adaptée et accessible, le *planning familial*, besoins qui semblent naturels dans les pays qui provoquent le déséquilibre de la nature. Pour ceux-ci les recommandations sont d'une autre nature :

renoncer à fumer (*environnement.com,* p.53) parce qu'il provoque le cancer, remplacer les tuyaux en plomb (*environnement.com,* p.57) parce que le plomb provoque le saturnisme, renoncer à la moto plus polluante que la voiture (*environnement.com,* p.58), réduire les nitrates et les nitrites (*environnement.com,* p.60) utilisés pour conserver les aliments, renoncer aux pesticides (*environnement.com,* p.63) qui peuvent provoquer l'asthme ou le cancer, solutions immédiates pour une meilleure vie des citoyens des pays riches et non pour la planète entière.

Le cinquième chapitre, *Biodiversité et développement durable,* parle des éléments de la civilisation dont on est tellement fiers qui détruisent l'équilibre naturel : l'*industrialisation*, les *infrastructures routières*, les *zones industrielles* (ZI), les *zones d'aménagement concerté* (ZAC), les *zones réservés à l'habitat*. On n'a pas de vraies solutions, seulement *préserver la biodiversité*.

La méthode finit par un poème (*environnement.com,* p.71), *Défi pour la Terre*, par Dominique Dimey et Nicolas Hulot. Ce poème fait le point, il emploie surtout des verbes à l'infinitif : économiser l'eau, marcher à pieds, recycler les déchets, ne pas gaspiller l'énergie, utiliser des énergies renouvelables, protéger les espèces, protéger les richesses.

Ce petit poème, tout comme le livre entier, nous montre la relation étroite entre nos vies et la vie des autres, soient-ils d'autres êtres humains, des pierres, des animaux, des rivières, des rayons de soleils.

Bibliographie :

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter, 1982

Paris, D., Foltète-Paris,B., *environnement.com*, Paris, CLE International, 2009

Gaudin, F., *Socioterminologie*, Duculot, Bruxelles, 2003

Lerat, P., *Les langues spécialisées*, PUF, Paris, 1995

El Hattab, A., *L'écologie et son enseignement*, Afrique Orient, Casablanca, 2002

Pavel, S., Nolet, D., *Précis de terminologie/The Handbook of Terminology,* adaptedinto English by Christine Leonhardt. Ottawa, Translation Bureau, Terminologie and Standardization Directorate, 2001

THE ROLE OF INTERWAR RELIGIOUS CALENDARS IN THE CULTURALIZATION OF THE MASSES

Antonina Silvia Frandeş (Andone)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The texts of dissemination destined to common herd, represent an utility literature, orientated towards the community's stringent needs. As a palpable thing, in the peasants' houses „the book for the people" entered as a collection of dissemination texts. Basically we talk about a book addressed to rural population with a low level of instruction.
Within it a large range of information intermingled, belonging to different domains, but all searching for an appropriate tone of spreading a popular culture.
The main vehicles of disseminating literature proved in time to be some collections of folk's book (those included in „ The Folk's Library of Astra" for example, those published in „The Books of Good Christian Library, initiated by fr. prof. Iuliu Maior from Blaj, or in the library „Come and have light" of the Orthodox Bishopric from Cluj) or the publications like calendars and almanacs.

Keywords: folk books, calendars' role, Church, mass culture, dissemination literature.

Textele de popularizare destinate vulgului, reprezintă o literatură utilitară, orientată spre nevoile stringente ale comunităţii. Ca formă palpabilă, în casele săteşti, intra „cartea pentru popor", ca o colecţie de texte de popularizare. În esenţă vorbim de o carte adresată populaţiei rurale cu nivel de pregătire modest. În cuprinsul ei se intersectează o multitudine de informaţii, aparţinând unor domenii diferite, însă toate căutând tonul just al difuzării unei culturi populare. În aceste mici enciclopedii rurale găsim şi texte de popularizare a literaturii propriu-zise (adică publicarea unor texte literare spre a fi cunoscute în lumea satului de cei cu carte mai multă sau mai puţină), selectate pe criteriul accesibilităţii şi al unei tematici care să se plieze pe domeniile de interes ale ţărănimii. Este vorba de poezii, povestioare, legende, paremii, din care ţăranii să-şi hrănească sufletul şi mintea în clipele de răgaz.

Ţinta finală a cărţilor pentru popor era de a culturaliza masele, sau în unele cazuri, chiar de a le alfabetiza, în condiţiile în care erau singurele cărţi din casă. În acest demers, din dorinţa de a ajunge cât mai lesne la sufletul ţăranului, s-a optat pentru o formă de hibridizare al cărei rezultat a fost scrierea specială a unor texte cu scop vădit educativ sau moralizator. Un exemplu concludent ar fi conştientizarea populaţiei cu privire la urmările nefaste ale consumului de alcool, prin intermediul unor bucăţi literare specifice (legende, povestiri, poezii, anecdote). Aici, literatura de popularizare a ştiinţei se împleteşte cu educaţia antialcoolică şi cu genuri literare necomplicate, cu mesaj clar, agreate de mentalitatea populară ca fiind inspirate din înţelepciunea bătrânilor. Elementele de noutate, îmbrăcate în veşmânt familiar, erau mai degrabă acceptate de ţăranii, uneori, recalcitranţi la nou.

Printre producţiile literare, anume scrise pentru popularizare, cartea pentru popor mai strecura şi texte aparţinând scriitorilor români consacraţi sau traduceri, dar toate se supuneau

aceloraşi rigori de selecţie – prelevanţa importanţei mesajului asupra formei artistice, şi orientarea către compoziţii care au la bază limba şi creaţia populară.

Principalele vehicule de popularizare a literaturii s-au dovedit în timp a fi unele colecţii de carte pentru popor (cele incluse în *Biblioteca poporală* a Astrei, de exemplu, cele apărute în biblioteca *Cărţile bunului creştin,* iniţiată de păr. prof. Iuliu Maior din Blaj, sau în biblioteca *Veniţi de luaţi lumină* a Episcopiei Ortodoxe Cluj), ori publicaţiile de tipul calendarelor şi almanahurilor.

Înţelegerea spiritului vremii, valorificarea însuşirilor etice, dar mai ales înălţarea românilor simpli printr-un avânt al trăirii religioase, au fost idealurile care i-au animat pe promotorii presei religioase interbelice.

Rostul calendarului religios, asumarea facerii şi răspândirii sale în spaţiul românesc ca o amplă muncă de apostolat, scopul său de a educa masele rurale, sunt sintetizate într-un cuvânt de rămas bun către cititori, apărut în ultima ediţie a *Cărindariului Rumănesc* cu caractere chirilice din 1911: „119 ani de-a rândul v'am arătat crugul vremilor, v-am adus poveşti şi poezii de petrecere, sfaturi şi îndemnuri în treburi economice. Mulţi dintre voi iubiţi cetitori, cu nerăbdare aţi aşteptat în fiecare an sosirea mea în casele voastre, ca să vă mai ţin de urât în lungile seri de iarnă şi să vă arăt zilele anului cu umblarea vremii, schimbarea lunei, târgurile şi câte alte lucruri, de care omul are trebuinţă de nenumărate ori în cursul unui an de zile."[1]

Chintesenţa mesajului se regăseşte în aşa-numitul testament al calendarului, lăsat generaţiilor următoare de cititori. Aceştia sunt îndemnaţi a fi „oameni de omenie, Români buni şi creştini cinstiţi", şi să-şi ţină gospodăriile în bună rânduială. Cheltuielile inutile, mersul la cârciumă şi achiziţionarea de îmbrăcăminte domnească („zdranţe uşoare de târg"), sunt expuse ca obiceiuri nefaste pentru viaţa unui bun sătean. În schimb, ţăranii sunt sfătuiţi spre păstrarea portului naţional, să-şi trimită copiii la învăţătură pentru deprinderea unei meserii, să-i educe în spirit creştin şi, mai presus de toate, sunt povăţuiţi să citească atât cărţi, cât şi presa, pentru că „omul înţelept tot mereu învaţă". Ca succesor este numit *Calendarul săteanului,* ţăranilor făcându-li-se invitaţia nu doar la lectură, ci şi la dezbateri pe seama ei în mediul familial.

În aceeşi notă, peste patru decenii, într-un articol dedicat centenarului *Calendarului* tipărit de *Tipografia Arhidiecezană din Sibiu*, se subliniază utilitatea publicaţiilor de acest tip în lumea satului: „Un an de zile calendarul cu tot cuprinsul lui stătea în casa şi pe masa creştinului. Toţi cei din casă ştiau unde este calendarul, îl răsfoiau, îl citeau, se uitau la chipurile lui, îl împrumutau şi la vecin, aşa că acest calendar era o carte de preţ pentru român."[2] Putem vorbi chiar de o notă de afectivitate, calendarul fiind recomandat ca „un prietin bun al familiilor creştine."[3]

Dincolo de popularitatea de care s-au bucurat, şi de ampla arie de răspândire a calendarelor, apar alte întrebări cu privire la motivele care i-au determinat pe oamenii de cultură să promoveze atât de mult calendarele, şi altele, referitoare la „ingredientele" folosite pentru a realiza un conţinut moral, atractiv, util şi instructiv, în acelaşi timp.

În primul rând, epoca a dictat cursul ce trebuia urmat. Realizarea Unirii ar fi trebuit să producă o emulaţie de ordin moral, cultural, social prin care să se dezvăluie forţa sufletului etnic românesc, sau cel puţin, aşa ar fi aşteptat intelectualii preocupaţi de soarta poporului. Războiul a generat, însă, schimbarea psihologiei umane, oamenii devenind ahtiaţi după parvenire, prin orice mijloace. De aici a izvorât nevoia de a lua atitudine faţă de materialism şi modernism, care

[1] *Vezi* Elena Dunăreanu, *Calendarele româneşti sibiene* (1793-1970), Sibiu, 1970, pp. 268-269.
[2] Ibidem, p. 268.
[3] *Unirea,* Anul L, Nr. 49, Blaj, 7 Decembrie 1940, Tipografia Seminarului Blaj, p. 4.

puneau în pericol elementele definitorii ale identităţii naţionale. Însăşi Biserica s-a înrolat în această luptă împotriva schimbărilor radicale, baricadându-se, împreună cu alte societăţi culturale de tipul Astrei, în spatele unui conservatorism, tradus ca „preocupare altruistă pentru ca poporul în masa lui să aibă acces la cultură, la valori spirituale”[4] şi, implicit, la o viaţă mai bună. Altfel spus, Biserica şi Astra şi-au unit forţele, spre a trezi publicul majoritar rural, spre a-i conştientiza pe cei mulţi şi abia ştiutori de carte că, doar prin cultivarea sufletelor şi minţilor, se poate ajunge la un real progres al naţiei.[5]

Aria de influenţă s-a extins şi asupra conţinutului lecturii. În percepţia lor, potenţialii cititori erau dezorientaţi în acestă privinţă, şi ca atare, nu-şi puteau selecta singuri lecturile. Drept urmare, au apărut promotori ai ghidării lecturii. Horia Petra-Petrescu, secretar literar al Astrei, dar şi redactor al calendarelor Astrei (*Amicul poporului* - 1924-1933, *Calendarul săteanului*, 1924-1933, *Calendarul Astra*, 1925-1928, 1930-1936, *Calendarul Daciei Traiane*)[6] a fost, poate, cel mai activ în acest sens. Citind în spitale multor ţărani răniţi în primul război mondial, el a putut schiţa un spectru al preferinţelor lor literare, dar, în acelaşi timp, a realizat care este adevăratul nivel cultural al ţăranului român. Bazându-se pe această experienţă, Horia Petra-Petrescu a întocmit şi publicat liste de autori, pentru a asigura o formare culturală adecvată, în conformitate cu normele estetice şi etice ale Astrei, şi implicit ale Bisericii. Pornind de la preferinţele de lectură ale sătenilor (citirea din Evanghelie, povestirile lui Tolstoi, *Leonard şi Gertruda* de J. H. Pestalozzi, *Alexandria* repovestită de M. Sadoveanu), listele au inclus autori consacraţi (I. Slavici, G. Coşbuc, I. Agârbiceanu, I. Creangă, Al. Odobescu, Al. Brătescu-Voineşti, M. Sadoveanu) şi autori minori, care *ab initio* au scris pentru lumea satului (Victor Vlad Delamarina, Ion Popovici Bănăţeanu, Iuliu T. Mera, Dumitru Stănescu, Ştefan Cacoveanu). Aceste opţiuni dezvăluie adevărata menire a literaturii pentru popor, şi anume, nu doar culturalizarea maselor, ci, mai ales, formarea moral-religioasă şi naţională a cititorilor, esteticul fiind o valoare prezentă dar subordonată.[7] Conchidem aşadar, alături de Valer Moga, că într-o societate în care războiul a răsturnat scara valorilor morale, iar ofertele editoriale erau de o calitate îndoielnică, astfel de întreprinderi erau oportune şi foarte benefice pentru ţărani.

Biserica, prin redactorii care se ocupau de realizarea ziarelor şi calendarelor proprii, s-a aliniat preceptelor mai sus menţionate, realizând selecţia materialelor în aceeaşi manieră.

Nu putem omite faptul că, publicaţiile de tipul calendarelor, aveau deja o tradiţie în modul de alcătuire în perioada interbelică, care era arhicunoscut atât redactorilor, cât şi cititorilor. Pe această matrice consacrată s-a pliat mentalitatea epocii, dar a adus şi noutăţi, prin acest ghidaj al lecturii şi prin introducerea de texte redactate special pentru acest tip de publicaţii. Acestea din urmă erau fie preluate din cărţile religioase (*Bilblia, Evanghelia, Vieţile sfinţilor ş.a.)*, fie inspirate din universul rural.

În revista arădeană *Biserica şi Şcoala* găsim o analiză destul de pertinentă a calendarelor-almanah, aceasta reuşind să puncteze aspecte esenţiale, referitoare la abundenţa acestor tipărituri în epocă, la concurenţa de pe piaţă şi la calitatea lor, uneori, incertă: „Calendarul, ca mijloc de propagandă şi de educaţie, şi-a ocupat de multă vreme un loc unanim recunoscut, în viaţa satelor. Pe vremuri, doar vreo autoritate bisericească de scotea un calendar, acesta era răspândit la mari depărtări, el constituind aproape unica hrană sufletească pentru serile lungi de iarnă. Azi

[4] Valer Moga, *op.cit.*, p.192.
[5] *Discursul d-lui Ştefan Roşianu, preşedintele Despărţământului central - jud. Târnava Mică, Blaj, 1929,* în *Transilvania*, 60, oct-noi. 1929, nr. 10-11, pp. 866, 892.
[6] http://www.crispedia.ro/Horia_Petra-Petrescu,accesat în data de 26.10.2015, ora 11,11.
[7] Valer Moga, *op.cit.*,p.196.

calendare scot mulţi: diferite ziare, reviste sau chiar particulari îşi dispută întâetatea pe terenul răspândirii acestui soi de publicaţii. Unii cred că, aşezând alături de partea pur calendaristică câteva articole — adesea greu de pătruns, poezii etc., au dat gata un calendar pentru săteni. Totuşi nu e rău că astfel de publicaţii vin din diferite direcţii. Din întrecerea ce se naşte în chip firesc între ele, ajungem să ştim odată care e şi cum trebue să fie un bun calendar pentru popor. Şi nu e puţin lucru acesta, dacă ne gândim că singura publicaţie care s'a răspândit mult şi s'a încetăţenit oarecum în viaţa satelor e calendarul."[8] În contrapartidă, autorul notează câteva direcţii clare pentru întocmirea unui „bun calendar pentru popor". Pune pe primul plan, şi nu greşeşte deloc, modul de scriere. E un stil aparte, care cere nu doar „a scrie în graiul poporului ci şi în gândul lui: simplu fără prea mari întortocheri de fraze. Căci nu e tot una a scrie cum vorbeşte poporul şi cum gândeşte el: poporul spune adeseori adevăruri mari, într'o formă, limpede, dar cu atât mai grăitoare."[9] O a doua cerinţă este abordarea subiectelor de larg interes pentru ţărani. Autorul nu pierde din vedere nici condiţiile grafice în care apare publicaţia, dovedindu-se un bun cunoscător atât al aspectelor tehnice, cât şi al psihologiei cititorilor: „îmbinarea armonioasă a textelor cu ilustraţii, alternarea potrivită a cuprinsului lor sau chiar şi litera cu care e tipărit, sunt de natură să-l facă mai mult sau mai puţin atrăgător."[10]

Sutele de pagini, trimise spre public, au purtat semnătura unor oameni dedicaţi misiunii lor. Într-un articol aniversar,[11] Grigore Pop-Câmpeanu, redactor al *Unirii Poporului,* dezvăluie câteva amănunte legate de cei care şi-au adus contribuţia la realizarea *Calendarului dela Blaj,* timp de un sfert de secol. Un colaborator de cursă lungă a fost Gavril Todica, un apreciat astronom din Geoagiu, care s-a ocupat de rubricile: *Partea calendaristică, Cronologia anului, Începutul anotimpurilor, Schimbările lunii, Mersul vremii* şi altele asemănătoare. Responsabil pentru redactarea *Şematismulu*i şi a cronicii bisericeşti interne şi externe a fost Iuliu Maior, iar pentru tipicul bisericesc pr. Grigore Tecşa de la Mitropolie. În ceea ce priveşte partea de *Învăţătură şi petrecere,* aici lista colaboratorilor este foarte lungă: Mitropolitul Alexandru Nicolescu, P.S.S. Dr. Ioan Bălan, episcopul Lugojului, P.S.S. Dr. Vasile Aftenie, episcopul auxiliar de la Bucureşti, Il. Sa Dr. Victor Macavei, vicarul Mitropoliei Blajului, Il. Sa Dr. Nicolae Brânzeu, prepozitul capitular de la Lugoj, apoi canonicii Ioan Geogescu de la Oradea, Ioan Agârbiceanu de la Cluj, Dr. Augustin Tăsar, Gheroghe Dănilă şi Dumitru Neda de la Blaj, Pr. Dr. Elie Dăianu, profesorii Ioan Vultur, Gh. I. Biriş (Radu Brateş), Dr. Simion Crişanu (Traian Râmleanu), Teodor Seiceanu, Olimpiu I. Barna, Sever Barbu, Nicolae Comşa, ing. agr. Victor Rusu, Nicolae Lupu (N. L. Ioanaş), Corneliu Albu, Sabin Gh. Truţia, Traian Dragoş, Petre Olariu (Petrea Dascălul), Iosif E. Naghiu, Iustin Salanţiu, Iuliu Domşa, Silvia Haţiegan, Ioan Sârbu, Livia Hulea ş.a.

Pe de altă parte, *Calendarul „Clujul românesc" al Eparhiei Ortodoxe a Clujului,* avea la rândul său o echipă închegată, care îşi aducea contribuţia la realizarea fiecărui număr. Studiul mai multor exemplare ne-a dat posibilitatea întocmirii unui tablou al colaboratorilor, pe o perioadă mai îndelungată: Dr. Sebastian Stanca, consilierul referent al Secţiei bisericeşti la Consiliul Eparhial Cluj şi redactor al ziarului *Renaşterea* (principalul editor), P.S. Sa Nicolae, prof. I. Lupaş, pr. prot. Vasile Gan, pr. Teodor Ciuruş, prof. Dr. O. Bucevschi, prot. Iosif Pop-Aiud, stud. teol. Iosif Naghiu, pr. Ioan Bunea-Năsăud, pr. V. Mateiu, Victor Susa, iar după 1940, pr. I.

[8] *Biserica şi Şcoala,* Nr. 46, Anul LXVI, 15 Noemvrie, 1942, Tipografia Diecezana Arad, pp. 378-379.
[9] Idem , p. 379.
[10]Idem , p. 379.
[11] *Calendarul dela Blaj împlineşte 25 de ani,* în *Calendarul dela Blaj pe anul visect 1948,* anul XXV, Tipografia „Grafica", Oradea.

Goron (editor responsabil), Dr. L. G. Munteanu, prot. stavr. Vasile Popovici, pr. Florea Mureşan, pr. Aug. Faur, prot. stavr. Laurenţiu Curea, Dr. Vasile Sava, Ion Bunea, Ilarion V. Felea, pr. Gh. Perva ş.a.

La rubrica dedicată sfaturilor gospodăreşti şi-au adus aportul A. D. Carabella, Dem. Dinescu, col. Paul Zotta, M. Negru, Ioan Buzea, V. Vlad, iar la partea literar Livia S. Conopan, N. Monotoru-Vâlcea, Radu Stanca, Mihail Lungeanu, Alexandru Rusu, Ioan Al. Bran-Lemény, Emil Nicolescu, Romul Grecu, pr. dr. Ştefan Cioroianu, pr. Teodor Ciceu, George Drumur, Emil Zegreanu, V. Copilu-Chiatră, Zorica Laţcu etc.

Calendarele sibiene în schimb s-au axat, în principal în *Partea literară,* pe fragmente extrase din diferite volume publicate de scriitori consacraţi (*Cartea vredniciilor româneşti* - George Coşbuc, *Basmul Domnului* - Ion Creangă, *Pictorul N. I. Grigorescu* - Al. Vlahuţă, *Biserica de altădată* - Ion Pilat, *Denii* - Ştefan I. Neniţescu), ori mai puţin titraţi (*Cu ce trăiesc oamenii şi alte povestiri* - C. Carp), din reviste (*Viaţa ilustrată, Tinerimea creştină),* sau din ziare (*Universul).* La loc de cinste sunt şi colaborările cu tinerii creatori, înrolaţi în *Oastea Domnului* (I. Marini, înv. ostaş; I. Tudusciuc, înv. ostaş, Brăhăşoaia – Vaslui). Lirica religioasă era reprezentată de poeţi precum Vasile Militaru, Ion Buzdugan, Victor Eftimiu, Gheorghe Bălteanu, Elena Farago, Şt. O. Iosif.

În *Calendarul dela Bixad* articolele sunt în marea lor majoritate semnate cu iniţiale, oferindu-ne în acest fel puţine indicii despre cei care s-au ostenit pentru redactarea lor. Dintre cei ale căror nume apar, totuşi, în *Calendar,* îi menţionăm pe: ier. Augustin Pop, Iulian Grozescu, Moşul (un pseudonim de bună seamă), ierom. bazilian Gavril Sălăgeanu, P. Lucian Pop, ier. Teodosie. Fiecare ediţie este presărată cu versuri creştine a căror selecţie nu se supune unor rigori estetice pretenţioase. De aceea, autori de talia lui Eminescu apar alături de Aurelia Pop Florian de pildă.

Calendarul creştinului ortodox de la Arad avea în colectivul de redacţie nume precum: pr. Gh. Balta, pr. Teofan Herbeiu, pr. Viorel Mihuţu, pr. Gh. Perva, pr. Runceanu, ieromonahul Iulian, iar autori de versuri pe: pr. V. Stoicanea, T. Bogdan, V. Militaru,T. Ciceu ş.a. Multe articole nu poartă semnătura nici unui autor, fiindu-ne imposibil a reconstitui întreg corpul redacţional al publicaţiei.

Pentru redactarea *Calendarului „Vieaţa creştină",* pr. Vasile Chindriş a colaborat cu: Simeon Chişiu, ier. Lucian Pop, I. Bolog, Ion Scurtu, pr. G. Negură, păr. N. Pura, P. Tănăsescu, Anton Crişan, N. Dinescu, pr. Teofil A. Bălibanu (acesta din urmă aducându-şi aportul la întocmirea părţii calendaristice şi a celei literare deopotrivă, după cum reiese din precizările făcute chiar de părintele V. Chindriş[12]). La aceştia se adaugă munca altor redactori şi traducători, care au preferat să-şi ascundă identitatea sub iniţiale.

Menţionarea nominală a echipelor redacţionale a principalelor calendare religioase studiate am considerat-o ca pe un act necesar în demersul recuperator, deoarece fără munca şi implicarea lor, în cel mai fervent spirit creştin, astăzi nu am mai fi avut un obiect de cercetare. Listele au fost culese de prin articole aniversare din calendare şi gazete, sau întocmite pe baza propriei noastre cercetări.

Sintetizând, putem spune că publicaţiile de felul calendarelor religioase au jucat un rol fundamental în educaţia oamenilor de rând, dar şi a clerului de la nivel parohial. Este vorba atât de pregătirea spirituală propriu-zisă, cât şi de formare morală şi identitară a credincioşilor, mai

[12] *Calendarul „Vieaţa creştină" pe anul 1948,* Tipografia „Înfrăţirea" Cluj, p. 64.

ales într-o societate fragmentată din punct de vedere confesional şi naţional. Prin popularitatea câştigată ne-au dezvăluit un dialog permanent cu societatea, ele având ca scop accentuarea gradului de conştientizare şi asimilare de către credincioşi a valorilor unui popor civilizat.

Bibliografie

- Dunăreanu, Elena, *Calendarele româneşti sibiene* (1793-1970), Sibiu, 1970.
- Moga, Valer, *Astra şi societatea* (1918-1930), Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2003.

Periodice

- *Biserica şi Şcoala*, Nr. 46, Anul LXVI, 15 Noemvrie, 1942, Tipografia Diecezana Arad.
- *Calendarul „Vieaţa creştină" pe anul 1948*, Tipografia „Înfrăţirea" Cluj.

Articole

- *Discursul d-lui Ştefan Roşianu, preşedintele Despărţământului central - jud. Târnava Mică, Blaj, 1929,* în *Transilvania*, 60, oct-noi. 1929, nr. 10-11
- *Calendarul dela Blaj împlineşte 25 de ani*, în *Calendarul dela Blaj pe anul visect 1948*, anul XXV, Tipografia „Grafica", Oradea.

Surse electronice

- http://www.crispedia.ro/Horia_Petra-Petrescu, accesat în data de 26.10.2015, ora 11,11.

SYNCRETISM AND CORESPONDANCES IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Cosmina Andreea Roşu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Dimitrie Anghel has a calling for synaesthesia and correspondences through which he expresses thoroughly the connection between the poetic ego – as a micro universe and the world – as a macro universe that represent symbols, at a receptivity level.
The images delineated in the garden have a correspondent both in the author's and in the reader's feelings. This is the place where stories and legends happen having a vegetal core, where the nymph, the vestal and the goddess appear to be descended from Olympus, in his system of representations.

Keywords: symbol, correspondence, synaesthesia, flower, imaginary.

Dimitrie Anghel este unul dintre puținii scriitori români care s-a dataşat de marile frământări sociale ale vremii și nu și-a exprimat protestul sau concepțiile în mod direct prin articole sau note speciale în revistele la care a colaborat. Unele se desprind din operele sale, dar interpretarea trebuie realizată, totuși, din punct de vedere biografic. Petrecându-și copilăria în lumea florilor, după moartea mamei și pierderea seninului acelei vârste fericite, rămas să îndure răceala tatălui, D. Anghel surprinde acorduri triste care cuprind *dureri înăbuşite*, după cum însuși le conturează, mai ales în poezia „Melancolie" (G).

La Dimitrie Anghel, Lucia Bote Marino întrevede *psihologia tristeții vagi, într-un mediu floral, saturat de efluvii* ca fiind *pur simbolistă*[1]. La acest poet observăm esențializarea spațiului referențial, evoluția perspectivei către grădina identitară românească având ca referință eflorescența completă proprie simbolismului francez; *temperamental, poetul se definește un încrezător în viață, un optimist (reprezentativ fiind volumul „Triumful vieții") și pulsația sevei proaspete, în natură, în flori, îi scoate remarcabile accente lirice*[2], iar în „Fantazii" se dovedește a fi *efectiv, un intimist*[3].

Opera sa reprezintă o încercare de pătrundere spre o altă ordine a conștiinței, spre etapele revolute ale biografiei, spre *une vie anterieure* după cum afirma Baudelaire. Se utilizează anamneza – interpretată ca (auto)-excudere a eului din existență – manifestată prin reverie („Dragoste", „Amintire", „Melancolie", G, „Metamorfoză", F), somn sau agonie (identificarea poetului cu Narcis – „Moartea Narcisului", F, „Dureri ascunse", „În furtună"). Astfel se realizează *reanimarea imenselor depuneri de uitare ce zac în suflet, regăsirea antecedentelor, recuperarea avatarului* din *memoria sufletului care pare să nu uite*[4].

Dimitrie Anghel debutează cu volumul „Traduceri de Paul Verlaine" (în colaborare cu Șt. O. Iosif). Începând cu anul 1905 publică scrieri originale precum: „În grădină" (1905); „Fantazii" (1909); „Povestea celor năcăjiți", fantazii și portrete; „Fantome" (1911); „Oglinda

[1] L. Bote Marino, *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966, p. 184
[2] Idem, p. 243
[3] Idem, p. 238
[4] E. Dorcescu, *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008, p. 51

fermecată", fantazii; „Triumful vieții", fantazii și portrete (1912) „Steluța"; fantazii și paradoxe (1913).

Primul volum de versuri conține 21 de poezii și se deschide cu poezia omonimă în care se conturează un simbol al sistemului său de corespondențe și imagini: grădina. Aceasta se dezvăluie ca un microunivers în care poetul își găsește liniștea, armonia și echilibrul făcând trimitere la propria copilărie. Tema acestor texte are la bază feeria creată de mirosurile fine ale florilor și reprezintă un ecou al simbolului mallarmean, prin Samain, însă. Primul volum de versuri al lui Samain a apărut în 1893, „Au Jardain de l'Infante", elegiac, cu fluiditate și abandon spre visare având un vers intim, delicat, fluid, dizolvat în miresme crepusculare, fără nerv – îl fascinează pe poetul român. Anghel pare să aibă cele mai intime afinități cu acesta. În același timp, versurile lui Samain par atacate de o morbiditate afectată și de o prețiozitate decadentă care îl apropie mai mult de Verlaine, un real poet pasional simbolist. Însuși parcul creat de Anghel (cu alei tăcute și tăinuite, cu statui fantomatice, cu flori rare, stilizat) pare împrumutat de la Verlaine prin intermediul lui Samain, dacă nu am cunoaște, din proza sa, că este însăși grădina părintească.

Dimitrie Anghel învață noua artă poetică în timpul ședерii în Franța, nu de la Mallarme – cum ne-am fi așteptat – sau de la Verlaine, ci din manifestul luric al lui Samain: poezia „Je rêve de vers doux et d'intimes ramages", apărută în „Mercure de France" în aprilie 1890. Anghel imită în oarecare măsură maniera lui Samain, fiind un elegiac duios într-un mod indirect, al amintirii estompate, dar fără morbiditate în structura intimă.

Imaginile conturate în grădină se află în corespondență cu stările sufletești atât ale autorului, cât și ale cititorului avizat. Descifrăm, astfel, mai multe tipuri de grădină: grădina – parc legendar, grădina – templu (*Grădina e-o poamă dulce* – „Melancolie", G), grădina – loc al misterului în care se cuprind *dulci vrăji* („Florile", G), grădina – loc al suferinței („Dureri ascunse", „Moartea Narcisului", F). În grădină se petrec povești și legende în centrul cărora se află fie vegetalul prin florile atent alese, fie nimfe, vestale, zeități și personalități legendare coborâte parcă din Olimp (*Câmpiile Elizee, Elseneur, Hamlet, Leandru, Hera, Ofelia*) – elemente exotice care realizează ieșirea din autohton. Reflectarea celor două regnuri (uman și vegetal) unul în celălalt se realizează cu ajutorul oglinzii atotștiutoare: *Lângă oglinzile-obosite, o fată șubredă și pală/ Preschimbă florile în vase, evlavios ca o vestală./ (...) Dac-ar avea grai ca să spuie, oglinda câte n-ar mai spune*[5].

Vegetalul predomină demonstrându-și supremația prin cele peste 40 de nume de flori întâlnite în funcție de culoarea acestora în sistemul său de reprezentări. Predomină trandafirul, urmat de crin, mărgăritar, garoafă și nalbă. D. Anghel așază în grădina sa și flori cu nume mai rar întâlnite la alți autori: leandru, crizantema, romanița, micșuneaua, busuiocul, verbina, narcisa, sulcina, macul, iasomia, cicoarea, bujorul și maghiranul. Se evidențiază apoi florile care îmbie cu mirosul lor amețitor dominând spațiul grădinii, neavând de obicei, valențe narcotice (excepție „Metamorfoză", F). Unele flori sunt numite doar o singură dată: ghințiana, cicoarea, somnoroasa, lacrămioara, crizantema, petunia, gherghina, sânziana, sulcina, siminocul, magheranul, bujorul, floarea-soarelui, brândușa, verbina, stânjenelul; altele de două ori: garoafa, romanița, iasomia; mai frecvente sunt nalba, trandafirul și crinul. Poetul își populează grădina atât cu flori luxoase, cât și câmpenești, neexcluzând nicio floare modestă din sectorul amintirii.

Lumea florilor este surprinsă în toate momentele zilei: în zori, la amiază, în amurg și, îndeosebi, noaptea când toate simțurile se acutizează. Astfel, noaptea constituie baza a numeroase

[5] Idem, p. 10

epitete: *dulce, sfioasă, mută, vioaie, plină de mistere* într-o armonie universală, mai ales când spațiul este unul exotic precum *Câmpiile Elizeene* (în „Liniște", G).

Dimitrie Anghel se inspiră din lirica tradițională românească prin spiritul contemplativ și dulceața senzațiilor asemenea lui Vasile Alecsandri și Dimitrie Bolintineanu. Cel mai des întrebuințat epitet este *dulce*, autorul are o puternică sensibilitate olfactivă. Florile sunt personificate: ele se bucură, se întristează, se îndrăgesc sau suferă: *Ca două guri care se cată de mult să-și dea o sărutare* („Liniște")[6]. Miresmele nu anticipează oniricul, ci trezesc amintiri: *Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă*. Tonusul uman al inspirației se regăsește în versul *Ce iertător și blând ți-i gândul, în preajma florilor plăpânde!* („În grădină")[7]. Senzațiile olfactive nu sunt autonome, ci se asociază unor *gânduri blânde*, iar grădina, prin climatul său, nu stârnește un extaz morbid, cu anularea personalității conștiente deoarece florile primesc proiecția simțirii omenești.

Din amintiri poetul își extrage seva lirică, însă niciodată erotică, asocierea cuplului fiind una castă: *Și-mbrățișați alături plângem, plângi blândă, candidă vestală,/ Din lacrimi liniștea sporește, și-a fi târziu pricepi ce-seamnă* („Crizanteme")[8].

Este subînțeleasă suferința: *Cine-a-nțeles cât plâns ascunde sub ochi o dungă viorie?*[9], iar amintirea defunctei zadarnic invocată este omniprezentă: *...Dar tu nu poți să mai ții minte:/ Ochii închiși nu mai visează/ (...) acuma-s doar prilej de amintiri*[10].

Amintirea locurilor copilăriei asemenea parcului se realizează aproape ritualic și cu o sensibilitate romantică în „Murmurul fântânei" sau „Liniște". Natura cosmică participă la amplificarea sentimentului, vraja nopții dezvăluie sensibilitatea romantică: *Sfioase-s bolțile pe sară, și mai sfioasă-i iasomia/ (...) Seninului de zare stinsă* („În grădină")[11]; *Mi-i dor, o, noapte fermecată, de nu știu ce mi-i dor...* („Farmec de noapte")[12].

Din puținele metafore reținem: *Tot câmpul cu* ***chilimuri*** *scumpe, risipa întreagă a tinereții/ O primăvară toată vine în curcubee fărâmate*[13] („Schimb de vești"), *Și doar furnicile de-aleargă acuma fără de hodină,/* ***Mărgele negre*** *sămănate pe drumuri albe* ***de lumină***[14] („Amiază"). Mai numeroase sunt comparațiile surprinzătoare și suave în materialitatea lor: *Că drag mi-e sânul tău cel dulce și alb ca miezul unei azimi...*, din domeniul olfactiv se remarcă *Și vântu-i bălsămat și dânsul ca o năframă când o scuturi...*[15] sau *Și că-și deschide draga ochii ca două flori de somnoroase*[16] („Dragoste"). Maghiranii, din poezia omonimă, sunt comparați cu *sfioasa cenușăreasă din poveste*[17], *mâhnitul soare* este *un frate dulce*, iar *cuceritoarea umbră crește ca-n amurgitul unei glorii...*[18] („Floarea-soarelui"), *eu (...) trec ca o umbră fericită*[19], fata este asociată vestalei, oglinda cu *fața apelor când plouă*[20] („Crizanteme"). *Un trandafir murind*

[6] D. Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010, p. 20
[7] Idem, p. 6
[8] Idem, p. 11
[9] Idem, p. 15
[10] Ibidem
[11] Idem, p. 6
[12] Idem, p. 18
[13] Idem, p. 24
[14] Idem, p. 13
[15] Idem, p. 13
[16] Idem, p. 14
[17] Idem, p. 8
[18] Idem, p. 10
[19] Idem, p. 20
[20] Idem, p. 11

se farmă pătând cuprinsul ca o rană (...) ca un steag alb, o nalbă ruptă – moartea florilor se raportează la ființa umană și cuprinde întreaga atmosferă într-o amplă imagine olfactivă*: Un miros voluptos aleargă adus de vînturi de departe,/ Și nu-i mireasmă să n-adoarmă, nici floare nu-i să nu se-ncline;/ Iar noaptea toată deodată miroas-a dragoste și-a moarte.// Miroas-a moarte ș-a iubire și crește-o dulce lenevie*[21] („După ploaie"). Motivul rozei și al extincției se regăsesc în mai multe texte precum „Fantezie" care anticipează ciclul următor: *Un miros trist de roze ce mor*[22].

Umbra joacă un rol important în conturarea atmosferei misterioase; este des întâlnită în noaptea *clară* și determinată de epitetul personificator *cuceritoare,* alteori este *fericită*. Noaptea crește în intensitate gradat, *pășind din scară-n scară*, liniștea se instalează pătrunzătoare peste grădina cu *leandrul fraged* și *crinii albi*[23] („Liniște"). Atmosfera este de obicei rece, apare motivul gheții care este pretext pentru antiteză: *Dar gura mea de foc în umbră a-ntâmpinat gură de gheață*[24] („Amintire").

Cromatica întâlnită în acest volum nu este foarte variată și se rezumă la tonuri de lumină și întuneric (umbre), la culori precum: albastru, alb, roșu, galben, cenușiu, vioriu, de argint, de aur, *de sânge*; cu o imagine vizuală completă prin apariția curcubeului sau a tricolorului. Grădina emană miros *de smoală, de flori, de portocale,* seara este *dulce,* iar olfactivul este amplificat de aerul rarefiat și puternic al nopții.

În cel de-al doilea volum, „Fantazii", autorul înglobează 27 de texte despre florile nemuritoarei sale grădini sub pecetea imaginației debordante, ca și viețuitoarele care o populează și amprenta umană care, de cele mai multe ori, se întrepătrunde cu vegetalul.

Acest al doilea ciclu continuă motivele predilecte ale celui anterior – florile – păstrând frecvența senzațiilor olfactive, dar și vechile epitete revelând adevărata personalitate lirică a lui Dimitrie Anghel. Autorul nu mai este dominat de reverie și aspirații vagi, renunță la a mai înregistra doar stările conștiinței dominate de afect și se desprinde de starea de visare care este covârșitoare în ciclul „În grădină". De această dată își stăpânește cu măiestrie motivele transformându-se într-un fantezist lucid și intelectualizat. Universul său liric este aici imaterial, transparent și diafan, artificial, decorativ și feeric. Tonul poeziilor este cu preponderență unul pozitiv.

Volumul se deschide cu textul „Imn" dedicat cuvântului, *juvaer*, pe care îl consideră esențial manifestării existenței spirituale umane: *De n-ați fi fost voi oare, atunci cu ce veșminte/ S-ar fi-mbrăcat pe lume și dragostea și ura?/ (...) Cu voi trăiesc trecutul, și clipa care bate*[25].

În „Ceasurile" măsoară timpul – *De când îmi ești de dragă!*[26] – accentul idilic și ușor ludic maschează tonul de repoș al timpului inexorabil. Asociațiile erotice sunt minime, discrete, stilizate aproape depersonalizate și cel mai ușor identificabile în „Omul din lună" în care introspecția dovedește un gust amar: *anii/ Și-au zugrăvit sarcasmul pe marea lui durere (...) dar tu, iubită,/ (...) Cunoști tu cine-i omul ce râde-n discul lunii?*[27]. Aluzia erotică se reduce la interogarea iubitei asupra identității chipului încremenit în imaginea lunii. Prin autoportretul realizat indirect, autorul se descrie cu sarcasm mascându-și sentimentele și suferința. Pasiunea

[21] Idem, p. 12
[22] Idem, p. 25
[23] Idem, p. 20
[24] Idem, p. 21
[25] Idem, p. 30
[26] Idem, p. 32
[27] Idem, p. 48

erotică lipsește cu desăvârșire. Deși în poezia sa descrie interioare și elemente comune de decor/mobilier, intimismul nu merge mai departe de atât. Încăperea rămâne neschimbată de la plecarea ei: *N-am clintit un lucru de două săptămâni*[28] în încercarea de a conserva, în același mod, și sentimentul. Singura înregistrare a trecerii timpului sunt trandafirii *Care-au murit pe-ncetul în apa din pahare*[29], iar sfârșitul coroborează melancolia cu auto-ironia: *Așa e-n casa noastră, iar cel ce ți le scrie/ E-așa hursuz și jalnic, încât mă-ntreb de-s eu,/ Sau am murit ș-acum trăiesc iar, cine știe,/ Și nu-s decât un paznic bătrân într-un muzeu...*[30] în „Scrisoare". Același motiv căruia i se asociază și dorul se întâlnește și în „Călătorii" pe drumul *albastru*, cu miros de floare. Ei nu își doresc decât să scape de sub tutela temporală, dar nu reușesc *Oriunde s-ar duce și-ar vrea ca să scape,/ Subt naltele ceruri, pe vastele ape*[31].

Conștientizarea ireversibilității timpului și a efemerității iubirii se întâlnește în „Moartea Narcisului": *răul ce-l poate face o floare*; iar revenirea la originar se realizează cu ajutorul parfumului într-o placidă resemnare: *Trimite după mine (...) parfumul,/ Ș-atunci mă-ntorn acasă învins ca de-o mustrare*[32].

În „Alesul", jocul erotic se desfășoară la înălțime, descris amplu într-o minunată imagine vizuală, sinteză dintre realitate și fantezie: *Mai sus se-nalță tot mai sus, și-n goană,/ Se luptă mirii s-o ajungă-n zbor*. În încercarea de a o cuceri pe ea, albina, *un punct de aur mișcător*, pe care *unul singur din alaiu-ntreg*[33] reușește să o urmărească, povestea rămâne neconcretizată: *Dar după clipa asta de amor/ Ea se coboară domolită-n zbor,/ Iar el recade-n marea de lumină/ Subt uriașul clopot de azur*[34].

Uneori, a ajunge la ființa iubită presupune drumul spre lumină, pe un curcubeu, *Pe puntea asta de culori*, care le unește locuințele și care se destramă sub perdeaua de nori. Poetul, căruia îi vine *un gând nebun*, se resemnează și de această dată: *Nebuni sunt, Doamne, visătorii!*[35] („Curcubeul"). Ajunge totuși în casa iubitei pășind *cu pași de umbră (...) încet ca noaptea*, însă iubirea platonică îl surprinde privind-o cum *trupul și-l ascunde supt spuma-i de dantele*[36], în „Nocturnă".

Fantezia lui Anghel, având conștiința labilității și a inconsistenței, închipuie o viață nouă în forma unui crin, în „Metamorfoză", în care lumea materială, exterioară, o proiectează în interiorul ființei umane. Parfumata reîncarnare se sfârșește în momentul în care o mână *pală* îl *frânge*, liniștită, apoi adoarme, iar sufletul celui ucis aspiră la o etapă superioară: *În căutarea altei forme desăvârșite și eterne*[37].

Visarea se înregistrează frecvent, chiar și *în fundul paharului cu ceai (...) ca-ntr-o metempsihoză*[38], în care aduce un elogiu rozei în „Paharul fermecat". În „Visul sepiei" întâlnim avatarul animalier, în timp ce în „Moartea Narcisului" pe cel uman.

Inspirația de natură mistică se regăsește atât în „Paharul fermecat", cât și în „Nemulțumitul" în care simbolul lui Ocean, veșnic nemulțumit, dezvăluie unele taine ale vieții.

[28] Idem, p. 46
[29] Ibidem
[30] Idem, p. 47
[31] Idem, p. 54
[32] Idem, p. 33
[33] Idem, p. 57
[34] Idem, p. 58
[35] Idem, p. 51
[36] Idem, p. 38
[37] Idem, p. 52
[38] Idem, p. 49

Își socotește imensul tezaur, se urcă pe dune și este un suspinător refuzat care își aruncă în zadar momeala mărgăritarelor sale și a dantelelor: *o, jalnic Ocean!/ Ce-ți mai lipsește oare când ai atâtea ape,/ Și-n ele atâtea perle și aur și mărgean?*[39].

Muzicalitatea și culoarea se armonizează în „Fantezie" când *firele de telegraf/ (...) Cântând același laitmotif./ (...) Ca notele pe-un portatif*, în timp ce maestrul visează și *Notează cântu-naripat/ Cetit pe-albastra partitură!*[40]. În acest volum cromatica este și mai redusă: albastru, alb, auriu și roz.

Plasat în piața Barberini, în spațiul luxuriant al Romei, visătorul poet naiv adună speranțe: *Și când alții-adună aur, el ar vrea s-adune cerul,/ Într-un vers*[41], își măsoară puterile și își conștientizează condiția: *Sunete, culori și forme, asta-i toată viața noastră*, în care se întrevede, totuși, speranța: *Dar să aibă dânsul oare raza focului divin?*[42].

Umbra este un motiv des întâlnit în poezia lui D. Anghel, în contrast cu lumina care adaugă puțină speranță. Umbra este prezentată, de obicei, cu epitetul cromatic *albastră*, asociată și sufletului, într-o *dulce fantasmagorie*[43] plasată în imaginar, în care iubirea se consumă doar o clipă („Umbre").

Cântecul și tăcerea se armonizează, resemnarea intervine iar cu o urmă de reproș față de cea care i-a năruit visul sincer și pur al unei vieți liniștite în *țările de nord*. *Un cântec straniu* al iubitei îi este suficient poetului pentru a realiza un decor fantastic de miază-noapte, însă visul se spulberă galant: *Așa visam, dar toate cu ultimul acord/ Au reintrat în noapte, dar nu ți-am spus nimică,/ Și-am sărutat cucernic mînuța asta mică.../ Ce-a năruit o casă pe-o margine de fiord.*[44] („Reverie").

Spiritul superior, inadaptabil, se poate observa în „Himeră", iar efortul depus pentru a accede și pentru a fi aproape de astrul tutelar al nopții după ce dobândește cu greu superioritatea se întrevăd în „Stejarul și vâscul". Aici poetul este asemănat cu harpa *cu strune fermecate*, el își spune taina *mereu foaie cu foaie* prin *cereasca lui cântare*[45]. Izolarea voită, generatoare de tristețe apare în „Himeră" (poezie publicată în periodice): *Nimeni pe lume n-avea bogății mai imense ca mine,/ Totuși sărac mă simțeam, cui să le dau neavând*[46], din cauza regretului jertfei inutile a inimii proprii pentru a nu rămâne *plutitor între două prăpăstii*. Fericirea constă însă în revenirea în lumea reală: *Pluteam fericit tot mai setos din senin*[47]. Tot în periodice, poetul invită la „Balul pomilor" personificați care dansează menuet cu *roze gesturi, dulci arome/ Împrăștie în aer dantul acesta ritmic de fantome* din *parcul legendar în care s-a prefăcut grădina mea*[48].

O notă aparte au aceste câteva texte care par inspirate din cântecul mării surprinzând lumea multicoloră a porturilor, alcătuind un ciclu marin: „Cum cântă marea", „Fantome", „Nocturnă", „În port", „Nemulțumitul", „Visul sepiei", „Darul valurilor", „Marină".

Există la D. Anghel o indisolubilă legătură a prozei cu poezia evidentă în portretele realizate (cu precădere cel al mamei). Și aici autorul plasează în prim-plan frumoasele legende încorporate sub numele unei flori.

[39] Idem, p. 39
[40] Idem, p. 55
[41] Idem, p. 45
[42] Idem, p. 46
[43] Idem, p. 36
[44] Idem, p. 43
[45] Idem, p. 60
[46] Idem, p. 62
[47] Idem, p. 63
[48] Idem, p. 69

Fiind pasionat de poezia franceză, Anghel a cunoscut îndeaproape operele simboliștilor, dar nu părea a fi interesat în mod deosebit de teoriile poeziei noi, nu era sensibil la doctrinele literare sau manifestele de școală simbolistă. El prețuia scriitorii indiferent de estetica lor și preia de la aceștia, la început, intimismul muzical în interiorul versului, fluiditatea de cantilenă și litanie, afectivitatea, corespondențele. Dovedește libertate și varietate în inspirație, utilizează simbolurile și își intelectualizează simțirea.

Deși nu face remarci asupra vreunei formule estetice a artei, se întrevăd în versurile sau chiar în proza sa *invitații* la o reflecție asupra procesului de creație, a surselor de inspirație și a afinităților estetice. Autorul proiectează elementele definitorii ale autobiografiei cu multiple implicații în operă, în care totul este sugerat. În „Florile" poetul se întreabă: ce-ar fi fost viața *de n-ar fi fost măcar o floare? (...) ca să-ți aduci de mine-aminte!*[49].

Sub semnul înrâuririi simbolismului francez, atât prin creația sa, cât și prin activitatea de traducător, Dimitrie Anghel asigură poeziei românești ambianța și contextul liricii universale.

Despre poetica lui Dimitrie Anghel, I. Boldea afirma că *este una de tranziție, una a intervalului, ce renunță încet-încet la modalitățile romantismului și anunță modernismul poetic românesc*[50]. În același registru, D. Micu aprecia că poetul *împerechează frecvent termenul neaoș cu neologismul sau asociază în versuri, cum face în proză, cuvântul religios cu cel vulgar, termenul savant cu alintarea copilărească*[51].

Dacă în volumele de poezii accentul cade pe cadența muzicală, mai târziu se concentrează pe identificarea epitetului rar și a metaforei. În „Caleidoscopul lui A. Mirea", însă, influența spaniolă se observă în versurile scurte (8-7 silabe), ca și influența lui Rostand. Jocul de cuvinte și calamburul sunt, de asemenea, rostandiene. Licențele verbale sunt cerute de cadență sau de rimă: *palate* ***burgrave****, templul* ***grec****, reflexe* ***purpure****, nemului* ***jidan*** (adjective de tip nominal); *spre a nu-și* ***desminte*** (infinitivul defectuos); schimbări de gen ale substantivelor – *controvers, mineraluri, ceșt*e; elidarea unor vocale după modelul fonetic parizian – *mac'latură, caf' conc'*. Adeseori rimează între ele verbele, substantivele sau adjectivele după modelul lui Samain. În cazul unei rime discutabile, muzicalitatea versului este asigurată prin cadența ritmică întotdeauna susținut interior, printr-un sentiment.

La nivel lexical se remarcă predominanța formelor populare ale cuvintelor. Sunt numeroase însă și neologismele din diferite sfere semantice (în funcție de tematica poeziilor simboliste): *o variație în fizionomia rimei e introdusă prin uzul mai sensibil al neologismelor, care au surprins neplăcut în momentul publicării, când evoluția limbii poetice nu se îndrepta în acest sens (era încă în putere, gustul lexical purist al sămănătoriștilor)*[52]. Pe parcursul evoluției sale poetice, Dimitrie Anghel folosește neologismul din ce în ce mai frecvent, într-un mod inedit pentru specificul perioadei de creație: *ghințiană, danț, evantaliu, machinal, comptoar, estampă, estompă, fantasc, fantoșă, trajectorie, simțimânt* (F) deoarece acestea *prezentau pentru contemporani o valoare stilistică*[53].

Complexitatea sintactică nu este reprezentativă pentru poetica lui D. Anghel și aceasta nu implică un raport de directă proporționalitate cu valoarea operei sale. G. Călinescu afirma despre

[49] Idem, p. 8
[50] I. Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011, ed. on-line
[51] D. Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 57
[52] Ș. Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945, p. 54
[53] S. Golopenția-Eretescu, M. Mancaș, *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969, p. 520

poezie că este o *artă*, iar *opera lirică este prin esență inefabilă* și *scapă îmbrățișării rațiunii*, în care *versul nu e un înveliș, el este o parte însemnată a miezului*[54].

Despre proza lui D. Anghel, N. Zanfir considera că este o *poezie a obiectelor*. Aceasta aduce un suflu nou, estetizant și intelectualizat. Nu are o structură epică propriu-zisă cu toate momentele subiectului deoarece nu se întâlnește clasicul fir epic, ci este, mai degrabă, un conglomerat de lirism și subiectivitate pură folosind modelul lui Marcél Proust – prin mireasma florilor.

În pofida utilizării arhaismelor, există un echilibru în ceea ce privește limbajul poetic al lui Dimitrie Anghel prin alternanța formelor vechi cu neologismele. Este un limbaj modern datorită simplității structurii gramaticale a textelor sale; poetul reușește să creeze un text accesibil către complexitatea mesajului poetic.

Poezia lui D. Anghel *se organizează sever, cu respectarea exigențelor de simetrie în structura fonetică și sintactică*. Încercând să păstreze alexandrinul, poetul *contrage, elimină vocalele finale (inițiale), topește cuvintele unele în altele și transformă versul într-un flux sonor aproape continuu, într-o structură nouă, armonioasă și complexă*[55]. Prin poezia sa, poetul *eludează intenționat pateticul, realizând emoția artistică pură*[56].

Despre Dimitrie Anghel, I. Boldea afirmă că *are o vocație pentru sinestezii și corespondențe*[57]. Prin corespondențe autorul reușește să exprime raportul dintre eul poetic – reprezentând microuniversul și lumea – ca macrounivers, care se traduc la nivelul receptivității prin simboluri.

Având o viziune artistică contemplativă și seninătate afectivă, prin folosirea elementului floral poetul *este un răspânditor de miresme* cu efectul *producerii unei **stări muzicale**, languroase, exprimată sonor prin versuri mai totdeauna lungi, cu inflexii litanice și melopeice*[58]. Imaginile poetice se înscriu într-un cadru interior al solitudinii și decadenței; astfel, grădina reprezintă un spațiu privilegiat, un loc de refugiu, de repliere în care florile acompaniază și oferă o stare de bine, de satisfacție și armonie prin sinestezii. Forma, culoarea și parfumul acestora se regăsesc în registrul stilistic rafinat sub forma personificării, a epitetului personificator sau cu tentă metaforică, a comparațiilor („În grădină”[59]).

Bibliografie

Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
Anghel, D., *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010;
Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Ed. Librăriei SOCEC & Co., București, 1908;
Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011;
Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;
Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;
Dorcescu, E., *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008;

[54] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003, p. 140
[55] S. Golopenția-Eretescu, M. Mancaș, *op. cit., ed. cit.*, p. 521
[56] Ș. Cioculescu, *op. cit., ed. cit.*, p. 57
[57] I. Boldea, *op. cit., ed. cit.*, ed. on-line
[58] D. Micu, *op. cit., ed. cit.*, p. 35
[59] D. Anghel, *op. cit., ed. cit.*, p. 6

Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare,* Ed. pentru Literatură, București, 1969;

Iosif, Șt. O., Anghel, D., *Legenda funigeilor,* Ed. Librăriei UNIVERSALA Alcalay & Co., București, 1920;

Micu, D., *Literatura română în secolul al XX*-lea, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;

Pachia Tatomirescu, I., *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației,* Ed. Aethicus, Timișoara, 2003;

Pillat, I., *Opere*, Ed. DU Style, București, 2003;

Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;

Streinu, V., *Versificația modernă*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;

Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002;

Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, București, 1984.

BULGARIAN CULTURAL INSTITUTIONS IN ROMANIA

Cătălin Crimu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Living in our country since ancient times, the Bulgarians (and their Slavic culture) have influenced various levels of our Romanian society. Even after having been conquered by the Ottoman Empire, they continued their fight in different ways, turning Romania into an important emancipation centre. This study will focus on the main institutions which were crucial to the Bulgarians' cultural survival: the church and the school. We will synthesize the information we gathered as a result of our research, offering an overview of the factors which ensured the preservation of the Bulgarians' ethnic identity.

Keywords: Bulgarian ethnicity, schools, churches

Introducere

Pe teritoriul ţării noastre, bulgarii se împart în două ramuri. *Prima* dintre ele, şi cea mai numeroasă, este cea a bulgarilor din Banat, numiţi şi *paulicieni* sau *pavlicieni.* La origine sunt armeni aduşi în Bulgaria (aprox. 20.000) de către împăratul bizantin Ioan Tzimiskes (925-976), care a desfiinţat primul Ţarat Bulgar[1]. Această comunitate s-a bulgarizat, aşezată fiind în partea de vest a Bulgariei. În timpul ocupaţiei otomane a avut mult de suferit, drept pentru care a emigrat în secolul al XVII-lea în interiorul imperiului austro-ungar, stabilindu-se în Banatul românesc. Aşadar, această populaţie venită din oraşele Ciprovţi, Nicopole şi Sviştov a devenit între timp de confesiune romano-catolică şi foloseşte în scriere alfabetul latin. După Unirea din 1918, nu a mai părăsit teritoriul României. Cele mai importante centre sunt în Dudeştii Vechi, Vinga, Breştea, Denta[2]. Limba lor prezintă o formă particulară a limbii bulgare, cu influenţe germane, sârbe şi române[3]. *A doua ramură* a bulgarilor s-a stabilit în zona limitrofă a Dunării (Muntenia, Oltenia şi Dobrogea). S-a format din locuitorii satelor apropiate de graniţa de nord a Bulgariei. Motivele venirii lor sunt multe, dintre care amintim: represalii sociale, activitate comercială, etc. La acest grup se adaugă populaţia bulgară venită din sudul Basarabiei din cauza războaielor ruso-turce. Aceştia sunt majoritari ortodocşi[4], folosind limba bulgară (cu caractere slave).

Asociaţii, departamente guvernamentale

Guvernul bulgar a înfiinţat pentru bulgarii din afara graniţelor o agenţie intitulată ***Agenţia pentru bulgarii din diaspora*** **(Агенция за българите в чужбина[5]).** Pe portalul electronic se găsesc informaţii cu privire la numărul acestora în ţările de reşedinţă, precum şi alte aspecte cultural-bisericeşti (parohii, şcoli, ansambluri folclorice, asociaţii, etc). Legat de bulgarii din

[1] Constantin N. Velichi, *Republica Populară Bulgaria,* Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973, p. 29
[2] Claudiu Călin, *Lovrinul şi venirea bulgarilor catolici în Banat,* în Literaturna Miselj, Timišvar, Gudina XXII, Broj 1(149), 2013
[3] Nicolae Markov, *Jubileul a 200 de ani de la aşezarea bulgarilor în Banat,* Editura Mirton, Timişoara, 2013, p. 1
[4] http://www.intercultural.ro/carti/interculturalitate/bulgari.html
[5] http://www.aba.government.bg, înfiinţată în 1992.

România, portalul conţine informaţii foarte detaliate. O altă asociaţie din Bulgaria reprezentativă este ***Asociaţia aici şi acolo*** **(Tyk-Tam)**[6]**.** În ţara noastră sunt multe asociaţii grupate în funcţie de apartenenţa religioasă şi culturală (bulgarii bănăţeni şi cei din partea sudică şi sud-estică a României). Astfel, cea mai importantă dintre acestea este ***Uniunea Bulgară din Banat***[7], cu mai multe filiale: *Dudeştii Vechi*, *Sânnicolau Mare*, *Vinga*[8], *Breştea*[9], *Deta* (jud. Timiş), Arad, Bucureşti[10]. La acestea se mai adaugă şi: ***Asociaţia Zaedno a Bulgarilor din Târgovişte***[11], ***Idinstvo***, ***Bratsovo***[12], ***Asociaţia Culturală „Sedeanca" a etnicilor bulgari din Băileşti,*** judeţul Dolj, ***Asociaţia Democratică a Bulgarilor din România***, înfiinţată în 1990, cu 33 filiale.

Demografie

Numărul bulgarilor din România a fluctuat din motive diferite: migraţie, asimilare, spor natural negativ, etc. Zona cea mai populată este în partea de vest a României, în special în *Banat* (Dudeştii Vechi, Breşte, Vinga), dar şi în alte zone din ţară [13]. Cei mai mulţi sunt în judeţul Timiş, numărul lor fiind în 2011 de 4478[14]. În 1930 erau 66.384 bulgari, în 1956 - 12.040 bulgari, în 1966 - 11.193, în 1977 - 10.372, în 1992 - 9.851, în 2002 - 8.025, iar în 2011 - 7.336. În 2011, din totalul de 7.336 de bulgari, 2079 s-au declarat ortodocşi, iar 4.840 romano-catolici[15]. Dintre aceştia, 85,47% folosesc limba bulgară, 13,00% folosesc limba română, iar 1,53% altă limba[16].

Locaşuri de cult

Ţinând cont de numărul mare de bulgari care au venit în România de-a lungul timpului, este de la sine înţeles că şi numărul locaşurilor de cult a fost pe măsură. Unele dintre ele s-au deteriorat în timp, altele au intrat în posesia statului român, prin naţionalizare. Asemănător a fost şi în Bulgaria, când marea majoritate a bisericilor construite de români (vlahi) au intrat în patrimoniul statului bulgar. Amintim aici:

a. Biserica "Sfântul Nicolae", Constanţa (sau Biserica albă, str. Maior Şonţu, nr. 7) - zidită începând cu anul 1898, din donaţiile comunităţii bulgare. După 1940, locaşul a intrat în patrimoniul Episcopiei Tomisului. În prezent este declarată monument istoric (Cod LMI, CT-II-m-A-02841)[17]. Numărul bulgarilor din Constanţa în 2011 a fost de 25 persoane.

b. Biserica "Înălţarea Domnului", Brăila (Bd. Alexandru Ioan Cuza, nr. 124). Construcţia s-a făcut pe un teren din donaţia lui Hagi Varvara Veleva, începând cu anul 1868. În

[6] http://www.tuk-tam.bg/?page=home&hl=bg_BG

[7] Timişoara, Str. Piaţa Unirii, nr. 14, mail:ubbr@gmx.com, website: **http://uniunea-bulgara.blogspot.com**, preşedinte Mircovici Niculae. A dobândit caracter juridic prin decizia nr. 87/1990/3 martie a Judecătoriei Timişoara.

[8] http://vinga-ubbr.blogspot.com

[9] http://dentabrestea-ubbr.blogspot.com

[10] http://www.aba.government.bg/?country=63

[11] http://www.zaedno.ro/, a se vedea şi Steliana Grasu, *Bulgarii de la Târgovişte,* Ed. Ararat, 2000.

[12] Reprezintă comunitatea Bratsovo. A fost fiinţată în 1992 (prin decizia cu nr. 27/PJ/17 septembrie 1992) Judecătoriei Sect. 3 ca o continuatoare a Societăţii BRATSOVO din România, fondată în 1892. Comunitatea are 9 organizaţii însumând 22 de filiale.

[13] http://www.proeuropa.ro/bulgari.html

[14] http://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2015/05/vol2_t1.xls

[15] http://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2015/05/vol2_t14.xls

[16] http://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2015/05/vol2_t14.xls

[17] http://www.arhiepiscopiatomisului.ro/index.php/administratie/protoierii/protoieria-constanta-ii

1950 a intrat în patrimoniul statului român[18]. Numărul celor care s-au declarat bulgari în Brăila în 2011 este de 12 persoane.

c. Biserica "Sf. Pantelimon", Galaţi (Str. Nicolae Bălcescu, nr.33). Zidirea s-a făcut între anii 1861-1887 de către comunitatea bulgară (aprox. 840 de etnici) alături de români. În perioada comunistă, a intrat şi ea în patrimoniul statului român. În 2008 s-a început restaurarea bisericii prin grija Episcopului Casian Crăciun[19]. Numărul bulgarilor din Galaţi (conform recensământului din 2011) este de 7 persoane.

d. Biserica "Sf. Gheorghe", Tulcea (Str. Păcii, nr. 11). Construcţia primei biserici s-a făcut între 1830-1840 de către bulgarii veniţi din sudul Basarabiei. Biserica de lemn a fost deteriorată din cauza deselor inundaţii. Începând cu anul 1857, s-a construit actualul locaş. Aici au luat fiinţă şi două şcoli bulgare: Gimnaziul Bulgăresc (1859-1862, azi demolată) şi Şcoala Naţională Bulgară de Fete (1881-1882, până astăzi) - actualmente monument istoric (Cod: LMI, TL-II-m-B-05988)[20]. În Tulcea, la recensământul din 2011 s-au declarat 23 de etnici bulgari.

e. Biserica "Sf. Chiril şi Metodie", Bucureşti (1868-1948, Calea Călăraşi, nr. 6) a fost construită de comunitatea bulgară din acest oraş. În 1948, cu ocazia sistematizării oraşului în perioada comunistă, biserica a fost demolată[21].

f. Biserica "Sf. Ilie-Colţea", Bucureşti (str. Doamnei, nr. 18)[22] a fost construită în secolul al XVIII-lea (posibil 1725) de către proprietarii Hanului Colţea. În 1954 locaşul de cult a fost donat comunităţii bulgare până când aceasta va construi un locaş propriu[23]. În 2011 în Bucureşti erau 296 bulgari[24]. Pe 31 martie 2009, în şedinţa Consiliului Eparhial, s-a reactivat parohia "Sf. Ilie-Hanul Colţea". Preotului bulgar Petăr Totev i s-a permis slujirea în continuare în aceast locaş, dar din cauza unor neînţelegeri s-a ajuns la proteste[25]. Astăzi comunitatea bulgară din Bucureşti este deservită de un preot delegat din partea Patriarhiei Bulgare şi slujeşte la biserica "Sf. Nicolae- Ghica" din Bucureşti (cunoscută ca Biserica Rusă)[26].

La aceste locaşuri de cult ortodoxe se mai adaugă şi cele romano-catolice din Banat şi sud-estul ţării[27]: **Timişoara (***„Sf. Ecaterina*", trecută în patrimoniul comunităţii bulgare din 1993; „*Notre Dame*", 1893, *Domul din Timişoara*, 1736), **Lipova** (*Basilica „Maria-Radna*", înfiinţată în 1520); **Beşenova** (1738), **Vinga** (1741), **Breştea** (1870), **Telepa** (1912), **Deta** (1900), **Lovrin**

[18]Direcţia Judeţeană de Cultură Brăila, http://www.braila.djc.ro/ObiectiveDetalii.aspx?ID=871&lacas=true

[19] http://www.edj.ro/protoierii/2873-protoieria-galai-53629559

[20] Direcţia Judeţeană de cultură Tulcea, http://www.tulcea.djc.ro/ObiectiveDetalii.aspx?ID=1690&lacas=true

[21] Lulu L. Kerciov-Păţan, Dede L.F. Velciov, *Bucureşti-de aproape. Pe urmele renascentiştilor bulgari şi...nu numai-175 de ani de la naşterea lui Vasil Levski. Studii ştiinţifice-popularizant,* Editura Waldpress, Timişoara, 2013 (ediţie bilingvă), p. 79-80;

[22] http://www.sfantul-ilie.ro/contact/

[23] Redăm o parte din documentul din 1954: *„Având în vedere hotărârea Sfântului Sinod luată în şedinţă sa din 7 iunie 1954 şi comunicată Sf. Arhiepiscopii a Bucureştilor cu adresa Administraţiei Patriarhale Nr. 4727, prin care s-a dispus trecerea bisericii Sf. Ilie-Hanul Colţei-în folosinţa Comunităţii Bulgare din capitală, până când aceasta îşi va construi o biserică proprie în Bucureşti; (...),*Lulu L. Kerciov-Păţan, Dede L.F. Velciov, *Bucureşti-de aproape.* , p. 77-79;

[24] După datele oferite de către Institutul Naţional de Statistică, http://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2015/05/vol2_t1.xls

[25] http://ziarullumina.ro/parintelui-petar-totev-nu-i-s-a-interzis-niciodata-sa-slujeasca-in-biserica-parohiei-42742.html, Pr. N. Şerbănescu, *Vizita Prea Fericitului Patriarh Chiril în România,* în revista *Biserica Ortodoxă Română*, 1954, p. 1110-114; Alexandru Moraru, *Biserica Ortodoxă Română între anii 1885-2000, Dialog teologic şi ecumenic,*volumul III, tomul II, EIBMBOR, Bucureşti, 2006, p. 68-69

[26] http://www.paraclisuluniversitar.ro/

[27] http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1990, http://www.aba.government.bg/?country=63

(1785), **Modoş** (1780), **Vinţu de Jos** (1719), **Deva** (1714), **Craiova** (1734), **Mehala** (1887)[28], **Popeşti Leordeni** (1839) [29].

Mulţi etnici bulgari sunt înmormântaţi în cimitirele localităţilor unde s-au stabilit. O parte dintre eroii bulgari sunt înhumaţi în cimitirul *Pro Patria* din Bucureşti. În total, sunt 162 de soldaţi căzuţi în Primul Război Mondial. Periodic se fac slujbe de pomenire în amintirea lor[30].

Instituţii de învăţământ

De-a lungul timpului, în România au fost deschise mai multe şcoli pentru bulgarii stabiliţi aici. În Cadrilater existau în 1930 două licee: la Silistra şi Bazargic[31], iar în ţară mai existau încă două licee şi două şcoli gimnaziale[32]. În Bulgaria, în 1935 existau două şcoli cu predare în limba română (în Sofia şi în Giumaia) şi o singură biserică românească (în Sofia), pe când situaţia bulgarilor din România era una cât se poate de confortabilă: patru licee şi alte câteva şcoli primare şi gimnaziale, la aceastea adăugându-se şi alte locaşuri de cult (din Brăila, Constanţa, Bucureşti, Galaţi, etc). În Brăila, bulgarii au înfiinţat o şcoală în 1840, iar mai târziu, în 1865, au transformat-o în *Casa de lectură Lumina* (desfiinţată în 1968) şi *Societatea Bulgară de Ştiinţe* ("Balgarsco Cnijovno Drujestvo"), care va deveni *Academia Bulgară* de mai târziu. Tot aici s-au pus bazele unei publicaţii: primul ziar al emigranţilor bulgari, "*Albina Bulgară*" ("Balgarska Pcela"). O altă şcoală mai exista în Galaţi încă din secolul al XIX-lea[33]. Alte şcoli funcţionau în Constanţa, Balcic, Cavarna şi Bucureşti[34] . În Bucureşti, exista o şcoală încă din secolul al XVIII-lea, închisă în 1875. A fost deschisă în 1908. Din păcate, a fost demolată în 1958 (şi biserica "Sf. Chiril şi Metodie") de către comunişti[35]. Mai existau şi şcoli particulare, unde copiii bulgari se strângeau şi erau învăţaţi de diferiţi învăţători conaţionali. Aceste instituţii şcolare erau întreţinute cu fonduri primite din bugetul guvernului bulgar.

După 1990, s-au deschis mai multe şcoli sau clase cu predare în limba bulgară în România. Astfel, la *Şcoala Gimnazială Nr. 112* din Bucureşti, s-au format câteva clase de elevi cu predare în limba bulgară, ajutaţi fiind de către directorul adjunct al acestei unităţi de învăţământ, Gheorghe Roncov. În 1990/1991 au fost 51 de elevi, în 1992/1993 - 38 de elevi, 1993/1994 - 72 de elevi, 1994/1995 - 52 de elevi, 1995/1996 - 48 de elevi, 1996/1997 – 41 de elevi, 1997/1998 - 36 de elevi. În urma demisiei directorului adjunct, acest program s-a desfiinţat[36]. Tot în capitală, funcţionează şi *Şcoala "Jordan Yovkov"*[37]**.** A fost deschisă în 1987, dar închisă puţin mai târziu. Din 2001 şi-a reluat activitatea prin sprijinul companiei bulgare "Oil

[28] A se vedea Nicolae Markov, Claudiu Călin, *Bisericile bulgarilor bănăţeni,* Ed. Mirton, Timişoara, 2014;
[29] http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=1425
[30] http://www.gandul.info/stiri/presedintele-romaniei-l-a-lasat-balta-pe-omologul-sau-bulgar-253523
[31] Arhivele Naţionale ale judeţului Caraş-Severin, Colecţia de Documente ale Muzeului de Istorie Reşiţa, dosar 25, f. 2; citat de Stelian Brezeanu, Gheorghe Zbuchea, *Românii de la sud de Dunăre*, Documente, Arhivele Naţionale ale României, Bucureşti, 1997, p. 290;
[32] ANIC, fondul Societatea de cultură macedo-română, dosar nr. 174, f.2, document din ianuarie 1930;
[33] http://www.edj.ro/protoierii/2873-protoieria-galai-53629559
[34] Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, fond România, dosar nr. 71/1920-1944, vol. 697, doc. Din 3 august 1935, Sofia; Extras publicat şi în citat de Stelian Brezeanu, Gheorghe Zbuchea, *Românii...,* p. 301-302
[35] Lucia Kerciov-Păţan, Luca Francisc Velciov, *Bucureşti, locuri şi personalităţi ale emigraţiei bulgare în perioada renaşterii. O scurtă privire asupra vieţii şi activităţii emigraţiei bulgare din Bucureşti, în secolul al XIX-lea.* Editura Fundaţiei Culturale Libra, Bucureşti, 2007, pp. 90-91; Pirin Boiagiev, *Clădirea amintirilor,* în volumul menţionat mai sus, p. 94-98; Luca Velciov, *Şcoala bulgară „Hristo Botev" din Bucureşti, loc de pregătire de cadre didactice,* în vol. amintit mai sus, pp.99-101;
[36] http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998
[37] Strada Rabat, nr. 5

Pista". Cuprinde secţii pentru clasele I-XII. Numărul de elevi este redus, aproximativ 100[38]. În localitatea **Băileşti**, judeţul Dolj, din luna martie 1998 s-a format o clasă cu predare în limba bulgară datorită solicitărilor venite din partea membrilor asociaţiei "Sedeanca"[39].

Şcoala primară din localitatea **Breştia** (comuna Denta), Timiş[40], a fost deschisă în 1992, iar Şcoala primară în localitatea **Vinga**, jud. Arad[41] a fost înfiinţată în 1991. Mai sunt clase pentru bulgari în Şcoala Gimnazială „Smaranda Gheorghiu" şi în Grădiniţa Nr. 12 din cartierul Matei Voievod, Târgovişte. În România mai sunt şi două licee bulgare[42]:

1. **Liceul Bulgar "Hristo Botev"**[43]. S-a înfiinţat în anul 1998 (prin ordinul de ministru nr. 4981/10.XI.1998[44]) prin acordul de cooperare în domeniul învăţământului făcut cu statul bulgar prin deschiderea unui liceu românesc în Sofia. Deschiderea s-a făcut în prezenţa preşedintelui Bulgariei, Petăr Stoianov, sosit în România (vizita din 10-11 noiembrie 1998).

2. **Liceul Teoretic "Sfinţii Kiril şi Metodie",** din Dudeştii Vechi[45]. La origine a fost şcoală primară şi apoi secundară (1745), iar din 1963 a fost transformată în liceu teoretic. Este cea mai veche instituţie şcolară din diaspora bulgară. Are patru secţii cu câte patru corpuri diferite: o grădiniţă (din 1895) cu 6 săli de clasă, sală de mese, bucătărie şi alte anexe, o secţie pentru şcoala primară (I-IV, construită în 1814), având 8 săli de clase, cancelarie, cabinet de limbă bulgară şi un alt cabinet, o secţie pentru ciclul V-VIII (construită în 1970 sub formă de bloc) care are 7 săli de clasă şi un cabinet pentru informatică şi, bineînţeles, o secţie pentru ciclul liceal (clădire construită din 1913), cu patru săli de clasă şi diferite laboratoare. Are peste 500 de elevi[46].

În loc de concluzii

Asociaţiile bulgare organizează frecvent activităţi culturale, fie că vorbim de cei stabiliţi în Banat, fie de cei din sud-estul ţării. Legat de păstrarea folclorului, ei au înfiinţat mai multe

---

[38] http://www.aba.government.bg/?country=63

[39] http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998

[40] Judetul Timiş, sat Breştea, comuna Denta, br. 98, tel / fax: 0040 356 819 121
e-mail: zlatbres@yahoo.co.uk

[41] s. Vinga, Jud. Arad, Cod. 371400, br. 111, tel: 0040 257 206 214, 0040 257 460 092
E-mail: cosilcov_adrians@yahoo.com

[42] Cu respectarea legislaţiei române, http://www.edu.ro/index.php/articles/c23

[43] Stada Griviţei, nr. 56, sect. 1; www.**liceulbulgar**.ro

[44] „*ORDIN nr. 4981 din 10.11.1998 privind înfiinţarea Liceului cu predare în limba bulgară din Bucureşti.*
În conformitate cu înţelegerile de cooperare în învăţământ dintre Ministerul Educaţiei Naţionale din România şi Ministerul Învăţământului şi Ştiinţei din Bulgaria, întemeiate pe acordurile de cooperare dintre România şi Bulgaria, Ministrul Educaţiei Naţionale dispune:
1. Direcţia Învăţământ Liceal, împreună cu Direcţia Generală a patrimoniului din Ministerul Educaţiei Naţionale şi cu Direcţia Învăţământ în Limbile Minorităţilor stabilesc, în cooperare cu Inspectoratul Şcolar al Municipiului Bucureşti, locul de amplasare şi elaborează documentaţia de organizare a Liceului cu predare în limba bulgară din Bucureşti.
2. Direcţia Generală a Patrimoniului, împreună cu Inspectoratul Şcolar al Municipiului Bucureşti încheie amenajările necesare până la 15 mai 1999.
3. Direcţia Generală a Învăţământului Preuniversitar sprijină autorităţile bulgare din domeniul învăţământului pentru organizarea Liceului cu predare în limba română de la Sofia.
4. Direcţia Generală a Finanţelor din Ministerul Educaţiei Naţionale asigură includerea în Bugetul 1999 a organizării şi funcţionării Liceului cu predare în limba bulgară din Bucureşti., http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998

[45] Localitatea Dudeştii Vechi, jud. Timiş, tel / fax: 0040 256 384 101, e-mail: liceulteoreticdv@apropo.ro

[46] http://www.smc.roedu.ro/index_htm_files/Lic.%20Teoretic%20Dudestii%20Vechi.pdf

ansambluri folclorice: **Slávjak"** (“Privighetoarea”, al Uniunii Bulgare din Banat), **Bosilce**, „**Izvoraşul"** (Târgovişte), etc. Există şi un **Festival folcloric al etnicilor bulgari** organizat la Băileşti începând cu anul 1994. El are loc în luna septembrie. Amintim aici şi **Festivalul portului, cântecului şi dansului popular bulgăresc,** desfăşurat la Dudeştii Vechi (din 1992). Tot aici se pot înscrie şi lansări de carte ale unor cercetători bulgari: dr. Leonid Gheorghiev, *Laolaltă. Interferenţe istorice şi culturale româno-bulgare*, Bucureşti, 1997; Dumitra Negruşa, *Colinde bulgăreşti, 2 vol.*; Elena Popescu, *Brăneşti II,* etc. La *Asociaţia Democratică a Bulgarilor din România,* la sfârşitul fiecărei luni, are loc câte un simpozion cu invitaţi din cele două ţări. Amintim aici şi simpozionul din 3.05.1998 ţinut la Bucureşti: *„Pe urmele scrierii slavone, la nord de Dunăre"*[47].

Etnicii bulgarii au mai multe publicaţii, precum şi diferite apariţii la postul de televiziune public (TVR). Astfel, începând cu 2009, la **TVR3**, o dată pe săptămână se difuzează o emisiune în limba bulgară (Producător: Uniunea bulgarilor bănăţeni din România). La postul de televiziune **România TV Arad**, de două ori pe lună există o emisiune de 30 de minute în limba bulgară, la propunerea aceleiaşi asociaţii. Tot ei au obţinut o emisiune de o oră/săptămână şi la canalul **Radio Timişoara** (începând cu 1990). Mai sunt şi câteva posturi de radio cu transmisie în limba bulgară, aparţinând SC TEL DRUM SA, Turnu Măgurele, pe frecvenţa 100.6 Hz (Radio Sud), dar şi de SC TEL DRUM ZIMNICEA, pe frecvenţa 90.1 (Radio Z) şi SC TERMICA SA, Roşiorii de Vede, pe frecvenţa 95.9 (Radio Meridian) pentru comunitatea romă-bulgară, SC SEMNAL MEDIA SRL, Alexandria, pe frecvenţa 103.3 (Radio Semnal)[48].

De asemenea, comunitatea bulgară coordonează mai multe reviste şi buletine informative scrise: “**Gândul literar”** (din 1992, ediţie bilingvă româno-bulgară, şi uneori sârbă, franceză şi germană), apariţie lunară cu un tiraj de aproximativ 1000 de exemplare; **“Horizont”** (publicaţie a Asociaţiei “Idinstvu" (Unitate) apare din 1 decembrie 1998, în doar 4 pagini, cu un tiraj de 1500 exemplare; ziarele **“Vocea noastră” (Nasa glas)** cu apariţia editorială din luna noiembrie 1990, apariţie bilunară, cu un tiraj de 1500 exemplare (pentru Uniunea etnicilor bulgari bănăţeni) şi "**Luceafărul bulgar”** (**Balgarska zornita**) pentru comunitatea Bratsovo.

Aşadar, putem vorbi despre o comunitate unită, dinamică şi care a primit din partea statului român privilegiile de care se bucură orice etnie cu scopul de conservare a identităţii etnice, dar şi a promovării multiculturalismului în spaţiul românesc.

[47] Lucrări: Lili Ganceva (Bulgaria) - „*Sărbătorirea la Ruse a Zilei de 24 mai de-a lungul timpului*", Bonka Ciavdarova (Universitatea din Craiova) - „*O ipoteză referitoare la activitatea literară a sfântului Nicodim de la Tismana*", Mihai Geleleţu (România) - „*Grigore Ţambac, personalitate de interferenţă culturală în orizontul Evului mediu*", Florica Popescu (Izvoarele, Teleorman) - „*Unele consideraţii privind versuri slavone ale unor texte patristice în Ţările Române*", Margareta Patriche (România) - „*Textele tipărite de Macarie*", Constantin Câşlaru (România) - „*Creştinarea bulgarilor*", Emil Păunescu (directorul Muzeului Judeţean Giurgiu) - „*Prezenţe slave în regiunea dintre Dunăre şi Bucureşti în secolul al XIX-lea*", conf. dr. Mariana Mangiulea (Universitatea din Bucureşti) - „*Cuvinte româneşti care au pătruns în limba bulgară literară*", conf. dr. Dumitru Zavera (Universitatea din Bucureşti) - *Circulaţia textelor despre Kiril şi Metodiu*", http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998

[48] http://www.dri.gov.ro/1812-2/

Bibliografie

Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, fond România, dosar nr. 71/1920-1944, vol. 697, doc. din 3 august 1935, Sofia;

Arhivele Naţionale Istorice Centrale, Fondul Societatea de cultură macedo-română, dosar nr. 174, f.2, document din ianuarie 1930;

Arhivele Naţionale ale judeţului Caraş-Severin, Colecţia de Documente ale Muzeului de Istorie Reşiţa, dosar 25, f. 2;

BREZEANU, Stelian, ZBUCHEA, Gheorghe, *Românii de la sud de Dunăre*, Documente, Arhivele Naţionale ale României, Bucureşti, 1997;

CĂLIN, Claudiu, *Lovrinul şi venirea bulgarilor catolici în Banat,* în Literaturna Miselj, Timišvar, Gudina XXII, Broj 1(149), 2013;

GRASU, Steliana, *Bulgarii de la Târgovişte,* Ed. Ararat, 2000.

KERCIOV-PĂŢAN, Lucia, FRANCISC VELCIOV, Luca, *Bucureşti, locuri şi personalităţi ale emigraţiei bulgare în perioada renaşterii. O scurtă privire asupra vieţii şi activităţii emigraţiei bulgare din Bucureşti, în secolul al XIX-lea.* Editura Fundaţiei Culturale Libra, Bucureşti, 2007;

KERCIOV-PĂŢAN, Lulu L., VELCIOV, Dede L.F., *Bucureşti-de aproape. Pe urmele renascentiştilor bulgari şi... nu numai - 175 de ani de la naşterea lui Vasil Levski. Studii ştiinţifice-popularizant,* Editura Waldpress, Timişoara, 2013 (ediţie bilingvă);

MARKOV, Nicolae, CĂLIN, Claudiu, *Bisericile bulgarilor bănăţeni,* Ed. Mirton, Timişoara, 2014;

MARKOV, Nicolae, *Jubileul a 200 de ani de la aşezarea bulgarilor în Banat,* Editura Mirton, Timişoara, 2013;

MORARU, Alexandru, *Biserica Ortodoxă Română între anii 1885-2000, Dialog teologic şi ecumenic,*volumul III, tomul II, EIBMBOR, Bucureşti, 2006;

ŞERBĂNESCU, Pr. N., *Vizita Prea Fericitului Patriarh Chiril în România*, în revista *Biserica Ortodoxă Română*, 1954, p. 1110-114;

VELICHI, Constantin N., *Republica Populară Bulgaria,* Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973;

http://dentabrestea-ubbr.blogspot.com

http://uniunea-bulgara.blogspot.com,

http://www.aba.government.bg

http://www.aba.government.bg/?country=63

http://www.aba.government.bg/?country=63

http://www.arhiepiscopiatomisului.ro/index.php/administratie/protoierii/protoieria-constanta-ii

http://www.braila.djc.ro/ObiectiveDetalii.aspx?ID=871&lacas=true

http://www.dri.gov.ro/1812-2/

http://www.edj.ro/protoierii/2873-protoieria-galai-53629559

http://www.edj.ro/protoierii/2873-protoieria-galai-53629559

http://www.gandul.info/stiri/presedintele-romaniei-l-a-lasat-balta-pe-omologul-sau-bulgar-253523

http://www.intercultural.ro/carti/interculturalitate/bulgari.html

http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1990,
http://www.aba.government.bg/?country=63

http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998
http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998
http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998
http://www.ispmn.gov.ro/node/minoritatea-bulgar-1998
http://www.paraclisuluniversitar.ro/
http://www.proeuropa.ro/bulgari.html
http://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2015/05/vol2_t1.xls
http://www.recensamantromania.ro/p-content/uploads/2015/05/vol2_t14.xls
http://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2015/05/vol2_t14.xls
http://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2015/05/vol2_t1.xls
http://www.sfantul-ilie.ro/contact/
http://www.smc.roedu.ro/index_htm_files/Lic.%20Teoretic%20Dudestii%20Vechi.pdf
http://www.tuk-tam.bg/?page=home&hl=bg_BG
http://www.tulcea.djc.ro/ObiectiveDetalii.aspx?ID=1690&lacas=true
http://www.zaedno.ro/,
http://ziarullumina.ro/parintelui-petar-totev-nu-i-s-a-interzis-niciodata-sa-slujeasca-in-biserica-parohiei-42742.html,
www.liceulbulgar.ro

TEODOR NEŞ – HIS JOURNALISTIC ACTIVITY

Ioan Fabian
University of Oradea

Abstract: The current paper presents the beginnings and some of the most important moments of Neş Teodor's journalistic activity and several of his most significant writings, articles published in the newspapers, literary magazines, journals and other publications of the period.

Keywords: publicist, linguist, writer, national identity, historical facts.

The Romanian literary critic Gabriel Dimisianu says in an article entitled "Localismul creator" that "Alexandru Dima is the one who launched the suggestive formula, desiring to define the capacity of the provinces to provide and deliver cultural values, to generate culture (...) not only the capital city of the country was the one which could generate durable creative cultural goods, but also the Romanian province."[1] He is presenting a few notable landmarks of cultural and literary Romanian life from the province such as "Viaţa românească", "Convorbiri literare", "Familia" from Oradea, "Ramuri" from Craiova etc., which are "the institutions through which Romanians can prove the national continuity in culture."[2]

According to Alexandru Dima, the theorist and father of the concept mentioned above, "*the localism theorizes and militates based on the vivid and specific place of the geographic and social reality*," and the epithet "*creator*" helps to clearly distinguish "*between the work and the creative spirit of generous dissemination of the culture"*.[3] *Localismul creator* (n.a. Creative Localism) was considered by Alexandru Dima "another expression of the same contemporary aspiration of a deeper anchorage in reality, in concrete, in the immediate and authentic life, a wave of sincerity that sweeps most of the compartments of today's culture."[4] The central idea of the *Creative Localism* says Alexander Dima is "knowing the reality and harnessing it into creation of the specific and picturesque latencies of the place (...) it proposes to undertake the process of knowing the local specificities."[5] As a theorist of this concept, Alexandru Dima claims that the *Creative Localism* "also aims to create - in urban centres - a high cultural environment in order to keep alive the interest for general and contemporary values of the creative spirit, to save provincial intellectuals from a terrible shipwreck of the daily professionalization."[6] Literature is comprehended as "*an expression of the authentic, of the real soul immediateness, of the vivid and fruitful contact with the adjacent ground* (...) which is rooted *in a particular psycho-social structure of the place*."[7] In the social, multicultural and politically distinct context of Transylvania marked by the offensive of literary and cultural creations of the minorities,

[1] Gabriel Dimisianu, *„Localismul creator"*, published in the culture magazine "Ramuri" no. 12/2010, in Craiova.
[2] Ibid.
[3] Alexandru Dima, *„Localismul creator"* published in "Familia", no. 2, Series III/Year II/April-May/1935, p. 3.
[4] Alexandru Dima, *op.cit.*, p. 3.
[5] Ibid., p. 4.
[6] Ibid., p. 5.
[7] Ibid., p. 5.

Alexandru Dima, through the *localismul creator (n.a. creative localism)*, is campaigning for "an increase in length and depth of our literary production."[8]

The innovative ideas and arguments embedded in the concept of "localism creator" released by the aesthetician Alexandru Dima are mainly rejected, ignored and marginalized by "our squeamish intellectuals"[9]. As the critic and literary historian, Ion Dodu Balan says in his article "Localismul creator. O lucrare de referință" about the innovative concept of Alexandru Dima - "The problem, from a theoretical perspective, was considered anachronistic, being ignored right from its forthcoming in Alexandru Dima's study in "Blaj" newspaper in 1935."[10] (Alexandru Dima's article was also published in "Familia" literary magazine no. 2 Series III Year II, April-May 1935, pp. 3-8, Oradea).

In his periplus as a teacher of Romanian language, literature and civilization at the University of Toulouse 1967-1970, Ion Dodu Bălan is pleasantly surprised as he discovers the interests of university teachers and researchers towards the *creative localism*. The professors from University of Toulouse sought to exploit to the maximum the concept. Though at the same time, the same concept says Ion Dodu Balan, within the Romanian cultural, literary and academic setting "was even more fervently avoided in the past three decades by those at power and by the central institutions, for them, "the universalists", not to be suspected of provincialism."[11] The interest in preserving and passing on to posterity the distinctive cultural, artistic and literary style of each peculiar area from Romania should be a major concern of both the local authorities, intellectuals, artists and those who dare to express and materialize the creative energies in artistic or literary works, which remain as testimony to the wealth of spirituality of each geographical Romanian area.

Teodor Neș through his book *Oameni din Bihor, 1848-1918* sought to highlight for posterity values created and bequeathed to future generations of Romanians from Bihor. What he succeeded to achieve in Crişana in the interwar period (papers, articles, conferences, cultural activities etc.) fits well into the concept of *localism creator* set in 1935 by the critic and literary historian Alexandru Dima in the literary magazine "Familia" from Oradea. Through its publications, through his cultural, artistic and patriotic actions undertaken by Teodor Neș (in collaboration with renowned intellectuals of the country, with students from Oradea) has evidenced that the province and provincialists can be and they are creators and generators of perennial national values.

Teodor Neș was tireless in his work as a publicist, author of books and essayist. Throughout his life, he wrote and managed to publish hundreds of articles, editorials and essays from areas as diverse as education, pedagogy, literature, culture etc. He published papers containing national, social, educational and cultural substance and information in local newspapers in the cities where he lived and worked. He wrote scientific, social, national writings. He completely supported the national cause and rights of Transylvanian Romanians to have their own culture and education in the Romanian language, to benefit from freedom of expression, creation as Romanians (because of these beliefs he was imprisoned). The historical period in which Teodor Neș worked as a publicist and writer was a tough one. Two world wars, social convulsions with major political changes, ideological restrictions and political censorship marked

[8] Ibid., p. 6.
[9] Ion Dodu Bălan, *Localismul creator. O lucrare de referință*, article published in "Tribuna" no. 281, from May 16-31, Cluj-Napoca, 2014.
[10] Ibid.
[11] Ibid.

this period. The restrictive-oppressive political system form Vienna and later on from Budapest - the Romanians from Transylvania were subject of forced magyarization policy which defined the period. Post-war Romania was subject to the communist system. Overall, these current and political ideologies have imposed tough censorship in the press of the time.

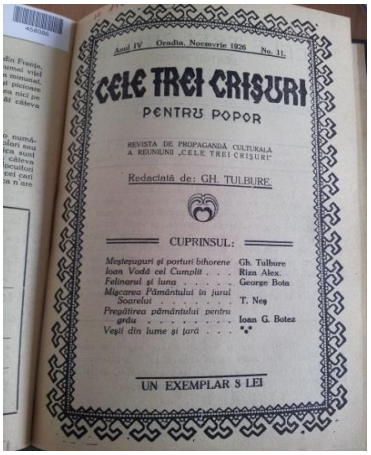
During the interwar period, Teodor Neș will continue the publicists work started and supported by Iosif Vulcan in Bihor County through the literary magazine 'Familia' through his work and articles published in the literary magazine and beyond. As Constantin Mălinaș asserts in the preface of Stelian Vasilescu's book - *Oameni din Bihor, 1940-2000 – dicționar sentimental* (*People from Bihor, 1940-2000 – a sentimental dictionary* "It is motivated to talk about the triad Iosif Vulcan - Teodor Neș - Stelian Vasilescu, in terms of modelling personalities, with the scope of public media and cultural action".[12] The three, even if they worked in different periods, they had shared passion for literature, culture, and discovery and fosterage of Bihor's young talents. If Iosif Vulcan was the pioneer and path breaker Teodor Neș and Stelian Vasilescu were followers of the noble literary pursuits as cultural animators from the lands of Crișana. Although Stelian Vasilescu was not born and bred in Bihor like Teodor Neș was, both Stelian Vasilescu and Teodor Neș worked hard in order to fill in this task in a difficult era, marked by restrictions and privations of all sorts.

Teodore Neș's debut in journalism is due to the two colleagues and friends - Axente Baciu and Ilie Cristea - he made during his work as a teacher at "Andrei Șaguna" High School from Brașov. Both of them were respected by fellow teachers, students and the community in which they live. They supported and encouragesd Teodore Neș to try writing articles in the local press. The first article published by Teodore Neș occurs on January 1, 1922 and has the title "Moral education." („Educația morală").[13] While working at Brașov continues writing a series of other several articles on education, morality and science. Among which we can mention „Inconștientul și educația" (February 17, 1922 - "Unconscious and education"), „Criza morală" (May 14, 1922 -"The moral crisis"), „Criza științei" (no. 18, July 25, 1922 - "The crisis of science"), „Temeiurile biologice ale moralei" (no. 18, February 25, 1923 - "Biological bases of morality") and „Inconsecvența științei" (no. September 2, 1923 - "The inconsistency of science").[14]

[12] Stelian Vasilescu, *Oameni din Bihor - dicționar sentimental (1940-2000)*, Ed "Iosif Vulcan", Oradea, 2002, p. VIII.

[13] „Gazeta Transilvaniei" from Brașov 01.01.1922, cited by Teodor Neș, *A doua carte despre Oameni din Bihor*, Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Județului Bihor, p. 21 (*A second book about people from Bihor County*, The Socialist Committee on Culture and Education of Bihor County, p. 21).

[14] Teodor Neș, *A doua carte despre Oameni din Bihor*, Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Județului Bihor, p. 21-22. (Teodor Neș *A second book about people from Bihor County*,The Socialist Committee on Culture and Education of Bihor County, pp. 21-22).


Anul IV Oradia, Noemvrie 1926 No. 11.

CELE TREI CRIȘURI

PENTRU POPOR

REVISTA DE PROPAGANDĂ CULTURALĂ A REUNIUNII „CELE TREI CRIȘURI"

Redactată de: GH. TULBURE

CUPRINSUL:

Meșteșugurî și porturi bihorene . . . Gh. Tulbure
Ioan Vodă cel Cumplit . . . . . Rim Alex.
Felinarul și luna . . . . . George Bota
Mișcarea Pământului în jurul Soarelui . . . . . T. Neș
Pregătirea pământului pentru grâu . . . . . Ioan G. Botez
Vegii din lume și țară . . . . .

UN EXEMPLAR 8 LEI

In the cultural magazine "Cele trei Crișuri" Teodor Neș has its own column in which he addresses to the public. He writes articles of scientific interest, well received, appreciated and followed with interest and expected by the readers. Among the articles published, we can remember the following: „Relativitatea specială" ("Special Relativity") - appearing in 1923 (pp. 143-144); „Fizica relativă și eterul" ("Relative Physics and The Ether") - appeared in 1923 (pp. 125-126); „Materia în știință" ("Matter in science") - published the same year in 1923 (pp. 95-96); „Tainele cerului. Astronomie pentru popor" ("The mysteries of heaven. Astronomy for common people").[15] In the cultural magazine "Cele Trei Crișuri pentru popor" no. 1, 2, 3, 11 from 1925 and no. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 from 1923 and 4, 5, 11 from 1926, Teodor Neș published a series of articles with scientific character, which wanted to help readers know more concrete data about our solar system.[16] Teodor Neș wrote „Mișcarea stelelor" ("The movement of the stars") in no. 3/Third year in March, 1925, „Mișcarea pământului în jurul soarelui" ("The movement of the earth around the sun") in no. 11/Year IV in November, 1926, „Drumul soarelui" (" The way of the sun") in no. 3/Year III November 1925, „Mișcarea stelelor" ("The movement of the stars") in no. 3/Third year in March 1925 etc.

Fóia enciclopedica si beletristica cu ilustratiuni.

PEST'A 25 faur u 9 martiu

Ese in fie-care luna de trei ori adeca in 5. 15. si 25. dupa c. v. contienendu doue cole.

Pretiulu pentru Austria
pe Jan.—Jun. . . . . 4 fl. —
pe Oct.—Jun. . . . . 6 fl. — cr.
Pentru Romania

Nr. 6.

Cancelari'a redactiunei
Strat'a lui Leopoldu Nr. 18.
unde sunt a se adresá manuscriptele si banii de prenumeratiune.
Epistolele nefrancate nu se primescu si opurile

II cursu anualu.

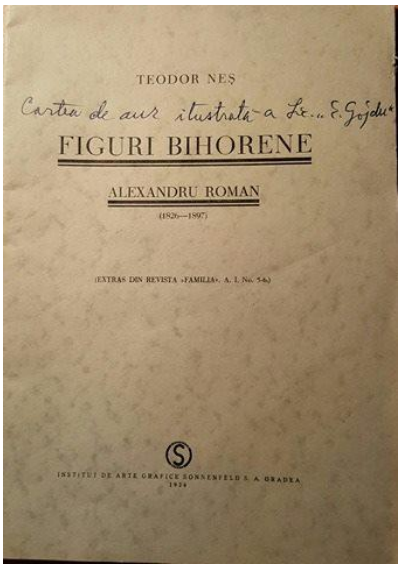
The cultural magazine "Școala românească" published Teodor Neș's numerous articles that originate in the work from the department and from the practical observations made by him among students that he prepared and encouraged to become future writers, cultural personalities, ideologists or trainers. Here are some titles published here: "Theory and Practice" (no. 1 in May 1941); "The pace of the lesson" (no. 5 November 1941); "Syntheses" (published March 3, 1943); "School and family," published work during the months of January to March 1946 etc.[17]

The literary and cultural magazine "Familia" from Oradea under the remarkable guiding leadership of scholar Mihail G. Samarineanu (photo) is an important milestone of Teodor Neș's journalistic career. His collaboration with this prestigious literary magazine from the western part of the country divides into two distinct periods. Teodor Neș works in the editorial magazine "Familia" series II (numbers 1, 2, 3, 5, 8, 9, 10 in 1926 and 1, 2, 3, 4 in 1927).

This is the first period, which covers the years in which he writes articles in advocating for the enlightenment of the Romanians from Bihor County because of the political system and governance, strongly nationalistic and limitative of Budapest did not allow Romanians access to education in the Romanian language or access to good Romanian publications. The articles

[15] Ibid, p. 22.
[16] Stelian Vasilescu, *op.cit.*, p. 375.
[17] Teodor Neș, Iosif Sălăgean și Emil I. Roșescu , *Liceul "Emanuil Gojdu" la 50 de ani* –Monografie, pag. 120.

written in this time were marked by intense fieldwork carried out by Teodor Neș. During this period initiates, animates and supports the establishment of various means of educating and informing the Romanians from Bihor County (high school magazine - „Țara visurilor noastre", choirs of students supervised by teachers – touring the villages from Biharia, conferences for teachers, professors and the public of Oradea, as to name a few). Among the articles in this period we can mention the following: „Matinee școlare" ("School Matinee") - appeared in no. 2 of 1926; „Propaganda culturală" ("Cultural propaganda") in no. 3 of 1926; "Dumitru Lascu" no. 3-4 of 1928; "Universitatea Liberă *Emanuil Gojdu"* ("*Emanuil Gojdu* Free University") no. 1 of 1926 and No. 1 of 1927; and so on.



The second period of collaboration in the cultural and literary magazine "Familia" series III (e.g. no. 1, 2, 3, 4, 5 and 6 of 1934; no. 2-3 in 1936), this time, and start in 1934 when he wrote a series of articles entitled "Figuri bihorene". In no. 1 of 1934, Teodor Neș writes and presents historical information of the time. In no. 2 presents in detail the iconic Romanian patron Emanuil Gojdu. In no. 3, Teodor Neș talks about life and the work of another important figure from Bihor County - Alois Vlad. In the no. five and six writes about the great scholar and patriot Alexander Roman, born and bred in Bihor County.

During 1936 articles, present the life, work and exploits of important public figures from Bihor County - Iosif Vulcan, Lucreția Suciu, Partenie Cosma, Iustin Popfiu. Articles written and published in the literary magazine "Familia" will be the basis for his book *People from Bihor County - 1848-1918.* The editorials he wrote in the literary magazine "Familia" series II and III are the result of years when he played an important role as a cultural animator in Bihor County. He constantly sustained and enhanced the cultural and educational level of the Romanians from Bihor County in different ways. He was the initiator, diligent and fervent supporter of the *"Emanuil Gojdu" Free University* in Oradea. An active member of the "Familia" literary magazine worked with distinguished Romanian writers - Ion Agârbiceanu, Alexandru Dima, Victor Eftimiu, Emil Isac, Ovidiu Papadima, Octav Şuluţiu and so on.[18]

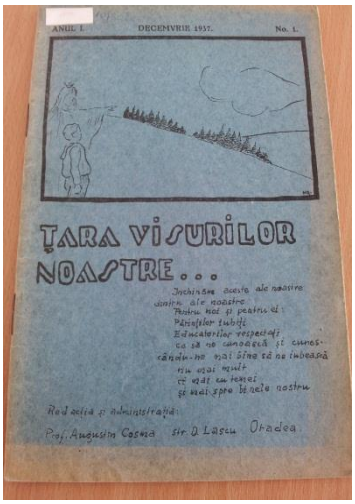
Another major activity undertaken by the publicist Teodor Neș is the cooperation in 1928-1937 with newspaper articles in „Gazeta de Vest" from Oradea.[19] Under his signature, come out editorials with a scientific, historical, literary and cultural content. Teodor Neș is one of the writers and editors that highlight the struggles of the Romanians from Bihor County telling about the fewer Romanian cultural and economic associations in Bihor and about the different activities undertaken by them to assist and inform the Romanians. Through his articles, he informs the public opinion, upholds the problem of *The Ethnographic Museum,* supports the issue of the schools for peasants and workers, advocates for the Romanian culture and literature in general from Crișana and Transylvania. It also supports

[18] Stelian Vasilesc, *op.cit.,* p. 375.
[19] Teodor Neș, Iosif Sălăgean și Emil I. Roșescu, *op.cit.,* p. 120.

"Gazeta de Vest" newspaper because, at the time, it was the only Romanian journal in Oradea, as against the seven Hungarian dailies "secretly in the service of Horthy's revisionism and mussolinism".[20]

Creative mind and entrepreneurial spirit, publicist Teodor Neș inaugurated in 1935 in the pages of "Gazeta de Vest" an innovative column entitled: "What should we know? Here are some reference pieces bearing the signature of Teodor Neș in the pages of this magazine - „Muzeul etnografic" ("The Ethnographic Museum") in no. 15, November, 1929; "Emanuil Gojdu" no. 21, February, 1930; „Scrisoare deschisă către Scotus Viator (Seston Watson)" - ("Open letter to Scotus Viator - Seston Watson)" and „Ungurii și românii din Bihor"- ("Hungarians and Romanians from Bihor County") in no. 9, October 1934, "Universitatea muncitorească", no. 26, October, 1934, "La catafalcul prof. dr. Iosif Pogan" no. 7, November, 1934, "Pentru muzeul etnografic al Bihariei" no. 26, January 1935, "April 1919", no. 21, April, 1935; "Învățământul Bihorului", no. 5, September 1937 and so on. Some of the materials, cultural, philosophical and scientific information, signed by Teodor Neș have sparked disputes among readers, especially among the conservative community of theologians from Oradea.

„Țara visurilor noastre" – the "Emanuil Gojdu" High School literary magazine under the guidance of Augustin Cosma, hosts a series of articles written by the Principle of the high-school from Oradea - Teodor Neș. In the first number of the literary magazine from 1937, as director and patron of the high-school magazine, Teodor Nes writes the editorial " Un cuvânt lămuritor" which talks about puberty and adolescence. It followed articles written by the same author: "Resurrection" in no. 5 / First Year in April, 1938; "In memoriam" in no. 3-4 / First Year in February-March, 1938 - praising the great Mecena Emanuil Gojdu; "On 8 June," in no. 6-7 / First year in May-June 1938; "The meaning of work" in no. 16-17 / Year III of May-June 1939; and so on.



Teodor Neș published countless other articles in different journals. Here are some of them - "Concepția cosmică de la Thales până la Albert Einstein" appeared in "Transilvania" magazine, no. 2 of 1922; "Albert Einstein's General Relativity," published in "Transilvania" magazine, no. 10 of 1922; "Știința popularizată: materie, energie, lumină, cvante" printed by "Cele Trei Crișuri pentru popor" journal, no. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 in 1923; " Cinematograful în culori" published in "Transilvania" journal no. 10.11 1925 and no. 2 of 1923, no. 11-12 of 1926.[21] Teodor Neș has published articles in other magazines and newspapers like " Gazeta Transilvaniei" from Brașov; "Sentinela de Vest" from Oradea; "Legea Românească" also from Oradea; "Societatea de mâine", "Gazeta Învățământului", "Astra Bihariei" - here Teodor Neș writes the editorial entitled "One for all and all for one"[22], „Școala Bihorului - Revistă pedagogică-culturală. Organ al Asociației învățătorilor din Bihor"[23], „Almanahul Crișana".

[20] Stelian Vasilescu, *op.cit.*, p. 376.
[21] Teodor Neș, Iosif Sălăgean și Emil I. Roșescu, *op.cit.*, p. 120.
[22] Stelian Vasilescu, *op.cit.*, p. 376.
[23] Teodor Neș, *„Învăţătorul Bihariei vechi"* published in „Școala Bihorului" - Revistă pedagogică-culturală. Organ al Asociației învățătorilor din Bihor. Nr. 12-14/oct.–dec.1937, anul IX, Oradea.

BIBLIOGRAPHY

- Bălan, Dodu, Ion, *„Localismul creator. O lucrare de referință*", articol publicat în revista „Tribuna", nr. 281, din 16-31 mai, Cluj-Napoca, 2014.
- ***„Cele trei Crișuri pentru popor", Revistă de propagandă culturală a Reuniunii „Cele trei Crișuri", Anul III (1925), Anul IV (1926), Oradia-Mare.
- Dima, Alexandru, *„Localismul creator"* publicat în revista „Familia", nr. 2, Seria III, Anul II, din aprilie-mai 1935, pag. 3-8.
- Dimisianu, Gabriel, „Localismul creator", articol apărut în revista de cultură „Ramuri" din Craiova, nr. 12, anul 2010.
- Neș, Teodor, *A doua carte despre Oameni din Bihor*, Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Județului Bihor, Oradea, 1979.
- Neș, Teodor, *Figuri bihorene, Roman, Alexandru (1826-1897),* Extras din revista "Familia" A.I. No. 5-6, Institut de Arte Grafice Sonnenfeld S.A. Oradea, 1934.
- Neș, Teodor, Sălăgean, Iosif și Roșescu, Emil I., *Liceul Emanuil Gojdu la 50 de ani – Monografie*, editată de Liceul „Emanuil Gojdu" din Oradea, 1971.
- Neș, Teodor, *Oameni din Bihor 1848-1918,* Tiparul Tipografiei Diecezane, Oradea, 1937.
- Neș, Teodor, *Oameni din Bihor 1848-1918*, ediția a II-a, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2006.
- Păcăţian, Teodor V., *Cartea de aur sau Luptele politice naţionale ale românilor de sub coroana ungară*, vol. III, vol. VII, vol. VIII, Tiparul Tipografiei Arhidiecezale, Sibiu, 1905, 1913, 1915.
- Tripon, Aurel, *Monografia almanah a Crişanei. Judeţul Bihor*, redactată de Aurel Tripon, Editura Tipografia Diecezană, Oradea, 1936.
- Vasilescu, Stelian, *Oameni din Bihor - dicționar sentimental (1940-2000),* Editura „Iosif Vulcan", Oradea, 2002.

THE IMAGE OF TERRORISM IN EUROPEAN MEDIA A CASE STUDY OF FOUR TERRORIST ATTACKS

Georgiana Stănescu
PhD, University of Craiova

Abstract: Terrorist attacks are currently the greatest threat to global security. All national and international institutions with management, training or military attributions show great importance to this almost uncontrollable phenomenon. All these events were widely presented in the media, and with every terrorist attack the media institutions presented the breaking news and gave up local programs to give details about terrorist conflicts. Often, journalists gave up professional ethics by publishing images with strong emotional impact just to broadly show the danger threatening the whole world. Whether located in France, Belgium, Egypt and Syria, they were all widely broadcasted, greatly influencing the public opinion. The present paper proposes an analysis of the way in which four of the terrorist attacks of the past two years were presented in the European media, namely two in Paris, one in Turkey and one in Brussels. Thus, the emphasis will lay on how the attacks have been covered, the impact on the public, as a a real state of panic was created in many of the cases and how the topics have been approached with regard to the professional ethics. Furthermore, the dimension media offered these events had a boomerang effect - it gave satisfaction to those behind these terrorist attacks, as they have reached their goal, managing to establish global panic.

Keywords: media, terrorism, ethics, attcks, public opinion

1. Introductory considerations

In the last two years, The European Union has faced the worst terrorist attacks since its establishment. Only from the beginning of 2015, 200 people have been killed, 500 have been wounded by jihadists and dozens of European citizens have been kidnapped in conflict areas across Syria, Iran or Iraq. Even though the European leaders have had dozens of meetings on the topic of combating terrorism and have adopted every time strategies for combating this phenomenon, jihadi fighters appear to be unstoppable. As the attacks multiplied, things were much more serious and dangerous. As a response to this increasing multi level phenomenon, media comes in to play a very important role. There was no terrorist attack for the media to ignore. All of them have been highly depicted in newspapers, on the radio, on television or on the internet. Breaking news on televisions kept on for days, in most of the cases, every detail was broadcasted and audiences doubled or even tripled to ordinary days. In order to get a better cover of all events, the journalists broadcasted live on spot all information, as well as the reactions of authorities and the posts of the terrorists claiming responsibility for the attacks. All of this have ensured better information for the citizens, but also had another effect, by giving satisfaction to the leaders of Islamic groups. They gained free excessive media coverage, managing to establish panic across the continent.

For example, in the article Terrorism and the media: the impact of terrorist attacks on society, published on the Romanian Intelligence Service blog, Mihai Păduraru considered that "Mass-media involuntarily supports the terrorists through their publicity – through the news press and seeking the sensationalism - indispensable for them (M. Păduraru, 2015). Moreover, the experience of recent years has shown that the terrorists seek to show how unstoppable they are and how a relatively broad group can dominate dozens of countries with armies, intelligence services or police services. And this layout can be basically done with the support of media institutions in the benefit of their credibility. If, for some reason, an attack had not been broadcasted, the social impact would have been less obvious. Excessive coverage of each event has taken the level of the jihadist conception on a new dimension to the point of creating events with the greatest possible media impact. Not a few times, media institutions were targeted, such as the famous French magazine Charlie Hebdo or the more frequently cases of abducted and executed journalists. The connection, therefore, between terrorist groups and media is strongly connected, at first glance, not just terrorism depending on the media, but also vice versa. If terrorism needs the media to bring about panic, terror, the media uses (even if not directly) the terrorist attacks to increase audiences, to increase the online traffic or the circulation for printed editions. But the idea that terrorism finds its triumph in the media is not new (Edgerton, 1996). Former British Prime Minister, Margaret Thatcher, said that "we must try to deprive terrorists of the oxygen of publicity, which they depend on." However, apart from the indirect effect, the main function of the media is to inform, therefore, such an event cannot be overlooked by the media, as it gathers all the criteria of a crucial information. Many analysts who have been studying and are studying terrorism observe a symbiosis between terrorism and media and claim that media "feeds off terrorism" (Jurcan, 2015). It is impossible to bring into question such a theme because the media must not lack its freedom of speech, must inform the public, must fulfill its mission - a guarantee of freedom of speech.

2. The Charlie Hebdo terrorist attack and its reflection in the media

The terrorist attack on Charlie Hebdo is one of the most dramatic one in the recent history of France. In January 2015, two armed masked men stormed into the headquarters of the Charlie Hebdo magazine, killed twelve people and injured another eleven. Ten journalists and two policemen were the victims of terrorists who fired automatic weapons. The reaction of the journalists from around the world was extremely fast. They all quickly submitted images and information or expressed their solidarity with their press colleagues. And the press reaction led to a chain reaction of a nearly globally mobilized civil society. Both politicians and ordinary people occupied the streets, solidarity messages were posted on social networks to show support for France and for the magazine. Hence the symbolic message "Je suis Charlie". But beyond solidarity and analytic approach of the subject, media institutions have partially waived their professional conduct, violated some laws or came across the limit of law, just to broadcast shocking images. If the bloody images are not normally transmitted unabridged by the press, many journalists decided this time to present them uncut, because the attack on Charlie Hebdo was regarded as an attack on freedom of speech. For example, The Guardian in Britain headlined on the front page Assault on democracy and published two representative photos. The first one showed a murdered policeman and the other perfectly illustrated the people solidarity as a response to the bloody attack - people gripped by sadness and fear, gathered in Paris with banners containing the world wide viral message Je suis Charlie. The Guardian blurred the faces of the people, but not the time of the attack. For example, in the case of the murdered policeman the online version presented the attack using step-by-step images, underlining the strong emotional

impact. But the biggest controversy The Guardian raised was whether the newspaper should make public the cartoons that sparked the hatred of the jihadists or not. Although many readers and journalists agreed that this is the role of press, The Guardian editors were quite reserved and published only those images lacking the offensive character against the Muslims. (The Guardian, 2015). Similar headlines targeting the attack on the freedom of press were also presented in The Independent, The Times and The Sun. The latter published a very shocking picture on the front page – the very moment before the shooting of the policeman. The photo clearly depicts the agent's face while he was begging for mercy, lying down under the pointing weapons of the terrorists.The most important French publications such as Le Liberation, Le Parisien or Paris Normandie avoided shocking images on the front page. Instead, there were used suggestive images, such as photos of the victims, pictures expressing solidarity or after-the-attack images. For example, Le Figaro adopted an intermediate version, displaying only some of the images of terrorism. Their front page presented the photo of the two terrorists who were wandering the street with weapons in their hands.

So after the terrorist attack on Charlie Hebdo, violent images showing people in degrading situations were published and broadcasted. Under the shelter of the public interest, invoked by many, those pictures and movies breached the European media codes of conduct. But the attacks on Charlie Hebdo meant so much more – while regarded as attacks against the freedom of press, many publications, radios and tv stations became afterwards prudent while diffusing information.

3. Images of terrorism following the Paris attack

The terrorist attacks from Paris took place in November, 2015. Three explosions and six armed attacks occurred in several Paris districts revealing a tragic unprecedented account: 140 casualties and hundreds wounded. Such an event is expected to be overpublicized and the journalists sought the fastest way to cover all the aspects of the phenomenon. But just like Charlie Hebdo attack, the images of the terrorists' violence have reached an unexpected level. At least in the case of Bataclan attack, as the images of violence are difficult to express. A journalist from Le Monde had a close by footage of the attack but also of people fighting their way out of the building. As shocking as they were, the images have been broadcasted around the world. The panic of the people leaving the building, wounded, bloody and scared is uncensored. There are people filmed while they are agonizing at the entrance of the building without getting any help or making their way out while trying to drag their friends and acquaintances away. There are strong emotional images, that may affect any normal person, but nevertheless they have been more or less broadcasted. The televisions, along their regulated European level legislation, used the blurred faces of the victims but nevertheless, they still generate an inner stress to any viewer. (European Council, 2015)

In fact, almost all the images captured during Paris attacks in November 2015 inspire panic. There was panic at the stadium, in bars and on the streets, and that is why media extended this panic feeling throughout Paris, France and then all over the continent. Starting with The Telegraph, The Sun, The Time, Daily Mail, Le Monde, Le Liberation, Deutche Welle, BBC – all these major media institutions decided to publish images of violence. Their only doubt was whether these images should circle around the world or not. That is why the effects they could have on viewers have become new topics for the media. (CBS, 2015) For example, CBS News made an extensive material about the psychological trauma a common viewer may suffer watching the attacks in Paris, by simply watching television.

Getting over the feeling of panic after the attacks in Paris, the media, through social media specifically, exceeded the function of information and became so much more. Facebook enabled

the Safe Button option, to quickly determine whether their relatives and friends in Paris area are safe. Enabling this option, Paris residents or French capital visitors could access the Safe Button so that everyone knew they were safe and sound/unharmed/unhurt

4. The terrorist attack in Brussels and the fake images

The attacks took place in Brussels in March 2016, as three simultaneous explosions took place in the capital of Europe. Two of them occurred at Zaventem airport in the northeast of the capital and another in Maelbeek underground station. As with the terrorist attacks in Paris, the media reacted within minutes after the explosions, to quickly transmit the information. This time as well, the post attack images were shocking, but nonetheless, few were the journalists who refused to publicize them. The reason is simple: the incident took place in a densely populated neighborhood and the images of the attacks were numerous and posted shortly after on social networks by eye witnesses. Overcoming the emotional impact and the inconvenient state of the victims filmed in embarrassing state, wounded, bloody, with torn clothes, the attacks in Brussels highlighted an issue that the media should be extremely careful, both for ethical and strictly professional reasons. Given that we live in the century of speed, in which the phones are equipped with cameras, and practically, every person holding such a device can become a photo-reporter the Internet abounds with images posted shortly after the events, such as the one from Brussels. The question is whether professional journalists can turn to these images, especially if these images are actually real.

During the attacks in Brussels, when all the journalists sent to cover a better image of the event struggled, several sets of false images appeared on social networks. For example, Courrier Picard was fooled by the social networks and published a video from the 2011 attacks in Moscow, presenting them as being from the Brussels Airport. The images were also assumed by TV stations in Romania, such as Realitatea TV. Another video, which was given a fake source as coming from CCTV, was broadcasted on social networks, as being from Brussels. It was actually from the capital of Belarus. The journalists of major media institutions did not walked into this trap and had the information thoroughly checked before posting the pictures on the internet. Moreover Liberation, The Guardian and many other publications from the EU Member States have conducted extensive material about the possibility of misinformation through social networks.

5. The attack in Turkey

The attack took place in Ankara in March 2016, where a explosion followed a suicide attack. 37 people died and over 100 were injured. This time as well, the images of terrorism were tough. Surveillance cameras images from the area were broadcasted, capturing the time of the explosion in detail, as well as the images of people blown away by the explosion. The European media interest was not as high as in the three previous bombings, but the subject was publicized enough. We take into account the proximity criterion as a justification of how to approach the Ankara attack. Even if it was not given an importance as large as the attacks occurred in the EU, the images of terrorism this time were also not masked. We have seen the online publications of major media institutions, photographs or images of wounded, bloody, dirty and terrified people or finding themselves in embarrassing situations. The question is whether these images can be published without the consent of these people, if the public interest outweighs the interest of the person in these moments.

Conclusions

The attacks occurred in the past two years have brought changes in the manner journalists from major media institutions in the European Union approach new issues. The changes are specifically related to the development of technologies that automatically led to an incredible speed in sending images. The witnesses of such events can post images in record time on social networks or they can give them directly to the media. Facing these major challenges and in the desire to cover the topic as well as possible, the media representatives violate professional ethics, but also some normative acts. The images are too violent, with strong emotional impact, and at times there have appeared even misinformation. Furthermore, the size of these events given by the media also had a boomerang effect - those behind these terrorist attacks were satisfied, they have reached their goal, managing to establish a global panic. Moreover, the experience of recent years has shown that the terrorists seek to show that they are unstoppable and a how relatively broad group can dominate dozens of countries with armies, intelligence services or police services. And this can be done basically with the support of media institutions that enjoy credibility. Excessive coverage of each event has taken on a new dimension also at the level of the jihadist conception. The attackers have come to create events with the greatest possible media impact, and not infrequently even the media was the target of attacks, such as attacks from the famous French magazine Charlie Hebdo or many cases of journalists abducted and executed.

.

References

Bougnoux Daniel, Science de l'information et de la communication, Ed. Larousse, Paris, 1993; p.23

Bourdon Jerome, Introduction aux medias , Ed.Eyrolles, Paris, 1997; p.68

Bourdieu Pierre, Sur la television; suivi de l'emprise du journalisme, Ed. Liber Raisons D'agir Eds, Paris, 1996; p.198-221

Huston Brian, Media Coverage of Terrorism: A Meta-Analytic Assessment of Media Use and Posttraumatic Stress, Journalism and Mass Communication Quarterly, Vol. 86, No. 4, Winter 2009, p. 16

Herjeu Radu, Oglinda Mișcătoare, Ed. Fundaţiei România de Mâine, Bucureşti, 2000, p. 18

Jurcan Dan, Terorismul ca spectacol, Revista Sinteza, februarie 2015, p.3

Lippmann Walter, The Phantom public, Ed. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1925, p. 13

Nel Noel – Audiovisuel et comunication, A. Colin, Paris, 1998, p. 34

Noelle-Neumann, The spiral of silence. Public opinion, our social skin, Ed. The University of Chicago Press, Chocago, 1984; p.102

Păduraru Mihai, Terorismul și războiul asimetric, noile provocări de securitate în mileniul III, publicat pe http://rointelligence.blogspot.ro/2015/05/terorismul-noua-provocare-in-mileniul-ii.html

Stiegler Bernard, La télécratie contre la démocratie, Ed.Flammarion, Paris, 2006, p. 41

Online sources

http://www.berlinonline.de/

http://www.bild.de/

www.bbc.com

http://www.cbs.com/

http://www.dailymail.co.uk/
http://www.dw.com/
www.euractiv.com
www.europa.eu
www.lefiagro.fr
www.lemonde.fr
www.liberation.fr
http://www.theguardian.com/media/charlie-hebdo
www.independent.co.uk
http://www.mirror.co.uk/
www.realitatea.net

UNE HANTISE DE L'ÉCRIVAIN NATURALISTE : LA DOCUMENTATION

Daniela-Ionela Covrig
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: For the naturalist novelist, observer and experimentalist at the same time, research represents the indestructible basics of his work, an imperative stage within the creative act. Zola fully embraces the naturalist credo through his detailed notes and thorough documentation for each novel of his. By virtue of the information offered to us by his enquiry notebooks, we have a remarkable sample of the naturalists' obsession for drawing up an accurate picture of society. More so, this data enables us to establish the boundary between reality and fiction in Zola's work and to underline the creative undertaking of the novelist. Les carnets d'enquête represent one of the essential basics for the analysis of Zola's Rougon-Macqauart series with an emphasis for his Au bonheur des dames novel.

Keywords: Zola, research, naturalism, 19'th century, enquiry notebooks

Zola et ses carnets d'enquêtes

Les études actuelles consacrées au XIX[e] siècle ressuscitent bien des aspects de la culture matérielle d'un siècle où s'élaborent les œuvres illustratives des deux courants importants de la littérature française : le réalisme et le naturalisme. La préoccupation des écrivains réalistes et naturalistes sur divers aspects de la culture matérielle est un enjeu important de leur conception artistique.

Quand on parle de la culture on peut partir de la définition de Geert Hofstede, psychologue et sociologue d'origine néerlandaise, qui a étudié les différences culturelles entre diverses nations et organisations et qui a défini la culture comme : «la base de la pensée, des sentiments et des actions individuelles, organisationnelles et nationales, une programmation mentale collective par laquelle les membres d'un groupe se différencient de ceux d'un autre groupe».[1]Il fait aussi la différence entre deux types de culture : « la culture primaire » et la « culture secondaire ». La culture primaire est celle qui signifie « civilisation ou finesse de l'esprit et notamment les résultats de ce raffinement, tels que l'éducation, l'art et la littérature »[2] en même temps la culture secondaire « est toujours un phénomène collectif parce que, finalement elle est acceptée au moins partiellement par les individus qui vivent ou ont vécu dans le même environnement social où la culture a été apprise. Elle est une programmation collective de la pensée qui fait la différence entre les membres des différents groupes ou catégories sociales ».[3]

[1]Geert Hosfstede, *Managementul structurilor multiculturale- Software-ul gândirii,*trad.Gabriela Ochiană Ed. Economică, Bucureşti, 1996, p.7(cultura reprezintă fundamentul gândirii, simţămintelor şi acţinilor individuale şi naţionale,o programare mentală colectivă prin care membrii unui grup se deosebesc de componenții altui grup)(n.t.)
[22]*Ibid.,* p. 21 („cultura" înseamnă în general „civilizaţie" sau „rafinament al minţii" şi în paticular rezultatele acestui rafinament, ca educaţia, arta şi literatura) (n.t.)
[3]Idem. (Cultura secundară este întotdeauna un fenomen colectiv deoarece este în cele din urmă acceptată cel puţin parţial de oamenii care trăiesc sau au trăit în acelaşi mediu social, unde a fost învaţată. Este programarea colectivă a gândirii care distinge membrii unui grup (sau categorie de oameni) de un altul.) (n.t.)

En d'autres mots, la culture secondaire comprend la culture primaire et aussi les éléments quotidiens de notre vie comme le salut, la nourriture, la manière d'exprimer ou pas nos sentiments, les vêtements, la mode, etc. A partir de ces définitions nous pouvons inclure la culture matérielle dans la culture secondaire, car la première fait référence aux comportements des gens en matière de biens, objets, vêtements, plus exactement elle est une façon d'aborder l'histoire économique. La littérature réaliste et naturaliste représente une base solide pour la recherche dans le domaine de la culture matérielle grâce à la documentation rigoureuse entreprise avant l'acte créateur.

«L'aventure » des chiffonniers » s'inscrit indirectement dans une approche sociologique d'un phénomène économique en premier lieu, mais que la littérature du siècle ne manque pas d'enregistrer et de valoriser Il s'agit de l'importance de ce métier à une époque où on a besoin de tout ce qui sert à la fabrication des matériaux/ tissus vestimentaires et non seulement. Lors de la conférence intitulée « Les chiffonniers littéraires » soutenue à Cluj-Napoca en février 2016 par Antoine Compagnon on apprend que le chiffon ramassé dans les rues de Paris sert premièrement à la fabrication du papier. D'ici le rapport d'interdépendance entre la littérature et le chiffon : tout au long du XIX^{e} siècle on a besoin du chiffon pour le papier, ce qui veut dire qu'on n'aurait pas de littérature sans le chiffon et inversement, sans la demande du papier le chiffonnier n'aurait pas existé.

Bien qu'Antoine Compagnon se soit moins préoccupé de la problématique du tissu dans ce contexte-là, si on revient au sens premier du terme[4] on peut comprendre la préoccupation de certains écrivains du XIX^{e} siècle pour le tissu. Antoine Compagnon s'attarde sur Zola en précisant que celui-ci associe les chiffonniers aux égouts, mais dans le contexte où le chiffonnier était un important personnage du siècle du point de vue social, économique et culturel il était tout à fait naturel que les écrivains se fussent eux aussi intéressés à ce phénomène. Un poète comme Baudelaire leur dédie une poésie, « Le Vin des chiffonniers », des esquisses d'artistes, témoignent de la présence du chiffonnier dans la deuxième partie du siècle.

Dans sa documentation Zola s'attarde sur les types de tissus servants à la confection des vêtements lui qui était soucieux d'exactitude en tout pointes.

Les Carnets d'enquête qui font l'objet de cet article témoignent d'une part de la préoccupation de l'auteur dans le domaine ci-dessus, mais aussi, dans le domaine financier. Il note d'une manière aussi précise que détaillée les coûts, explore le domaine de la vente etdes éléments majeurs de ce qu'on appellerait aujourd'hui le phénomène du marketing. Si nous prenons comme texte *Au bonheur des dames,* la conception du magasin de mode sous tous les aspects est redevable aux milliers de pages de carnets d'enquête de Zola.

Pour mieux comprendre et tenter de structurer les notes de Zola, il faudrait parler du succès des grands magasins et partant des changements survenus dans l'industrie textile.Une remarque s'avère être nécessaire sur la prédominance du vêtement féminin au XIX^{e} siècle. La révolution industrielle et l'apparition des machines à coudre ainsique la naissance de la bourgeoisie, favorisent le changement radical du commerce. Dans un monde de plus en plus compétitif naît le besoin de tissus accessibles à toujours plus de demande et des vêtements prêts à porter.

[4]Personne qui ramasse des chiffons ou autres objets abandonnés dans les rues ou qui achète des tissus usagés pour les revendre.
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chiffonnier_chiffonni%C3%A8re/15316#MmvGCAihL6guhQpk.99, consulté le 20 juille 2016.

Ces changements au niveau du commerce et de l'industrie textile sont surpris également dans la littérature et Zola, par exemple, réussit à nous offrir une image assez détaillée de ces phénomènes : ses romans pourraient servir comme base de recherche pour les domaines économique et vestimentaire aussi.

En 1993 grâce à Henri Mitterand spécialiste de Zola, la maison d'édition Plon publie l'ouvrage *Emile Zola – Carnets d'enquêtes – Une ethnographie inédite de la France* qui comprend dans les douze chapitres, les notes documentaires de Zola pour les treize de ses romans :*Les beaux quartiers* (La Curée – Une page d'amour), *Le dieu caché* (L'Argent), *La Pot-Bouille, Calicots* (Au Bonheur des Dames), *Un monde à part : les artistes* (L'œuvre), *Les cocottes* (Nana), *Le ventre* (Le ventre de Paris), *Rue de la goutte-d'or*(*L'Assommoir*), *Dans les corons* (Germinal), *Sur la machine* (La bête humaine), *La Terre, Enquête sur un désastre* (La Débacle).

Cet ouvrage comporte des résumés et des extraites mis en ordre chronologique et génétique par Henri Mitterand. Les dossiers préparatoires de Zola, les archives manuscrites de l'œuvre monumentale du père du naturalisme sont conservés à la Bibliothèque Nationale de France à Paris et à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence.

Dans l'avant-propos du livre Mitterand parle de la manie zolienne pour la « fiche » et du fait qu'on trouve chez Zola des fiches dans le sens moderne du terme comme des résumés de livres ou d'articles, extraits de textes, témoignages envoyés par des correspondants familiers ou inconnus. En ce qui concerne les notes d'enquête, celles-ci sont d'autre nature. On les retrouve sous la forme d'un texte suivi, des textes de première main, des témoignes immédiats, des recueils que Miterrand associe aux carnets de croquis des peintres, d'où le titre donné *Carnets d'enquête*. En conséquence nous bénéficions d'un texte qui n'est :

> ni plus ni moins discontinu que Les RougonMacquart eux-mêmes, mais qui est, d'une certaine manière, plus authentique et plus faible pour l'historien et le sociologue, le regard sensible, prodigieusement réceptif et précis de Zola sur son temps ; un reportage rédigé à toute volée, dans le sillage même de l'exploration et de la découverte ; bref, une prise de vues tout à fait exceptionnelle par son ampleur et sa cohérence, sur la société française de la seconde moitié du XIX[e] siècle, c'est-à-dire sur les racines de notre époque ; et, de ce fait, une véritable contribution à l'ethnographie historique de la France.[5]

L'objectif de Zola est toujours le même : « pouvoir décrire et raconter le monde et la vie dans l'optique des hommes et des femmes de métier, qui seul donne à la littérature *l'éclat du vrai* »[6] Dans le cas de tous ses romans, Zola « porte une attention prodigieuse au réel, un observateur boulimique, un gourmand de choses vues et entendues, accumulant les détails typiques pour comprendre comment ça se passe, comment ça marche, quelles sont les règles et les contraintes du jeu social et comment aussi, parfois, ça se dérègle »[7] Henri Mitterand parle de deux types de notes de Zola : d'une part ce qu'il a vu de ses yeux ou il a enquêté et d'autre part ce qu'il a écouté en pratiquant la méthode de l'interview.

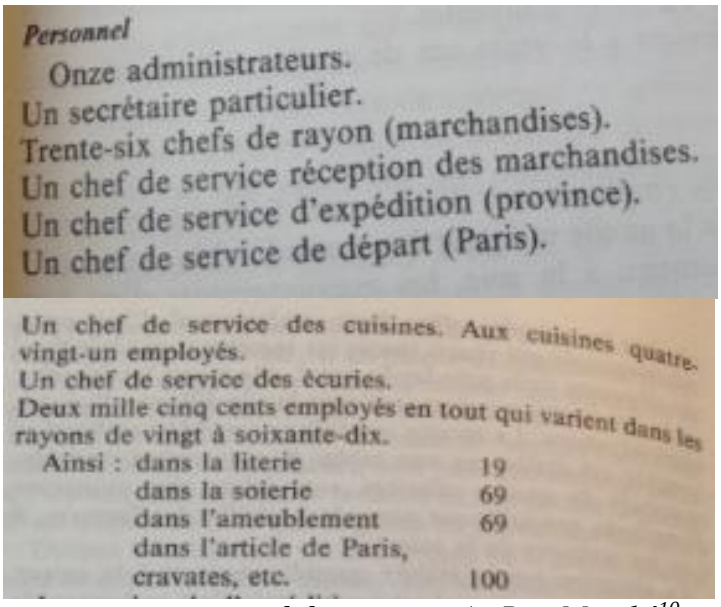
Un chapitre étendu de quatre-vingt-dix pages comprend des notes en vue de l'écriture du roman *Au bonheur des dames.* Ce chapitre est composé des recherches de Zola sur *Le magasin du*

[5]Emile Zola sous la direction de Mitterand Henri, *Carnets d'enquêtes – Une ethnographie inédite de la France,* Terre Humaine Plon, 1993, p.10.
[6]*Ibid.,* p. 11.
[7]*Ibid.,* p. 11.

Louvre et *Le Bon Marché* : « soixante et onze feuillets manuscrits sont consacrés à mettre en place les personnages, trois cent sept feuillets soit à eux seuls la matière d'un livre, relèvent du reportage sur les grands magasins »[8].Même si le nombre des pages dédiées à ce roman soit impressionnant, il faut mentionner qu'Henri Mitterand ne réunit pas dans le *Carnet d'enquête* toutes les notes prises par Zola en vue de créer une perception véridique du monde dans ses romans. Nous trouvons ici, par exemple, un dossier préparatoire intégral pour *Germinal*.

Si les notes sur *Au Bon Marché* visent surtout l'organisation du travail des employés, les méthodes de gestion, les services offerts par le magasin aux clients mais aussi aux employés. sa recherche sur *Le Louvre* s'attarde spécialement sur le mécanisme commercial, la vie, les mœurs, les rivalités des employés, voire les vols commis par certaines clientes.

Dès la première séquence intitulée « Calicots »[9](*Au bonheur des Dames*), Zola s'intéresse au Bon Marché conscient que pour un patron de magasin qui a des acheteurs/acheteuses assez diversifié(e)s il est évident qu'il doit avoir un personnel qui puisse répondre aux exigences de l'achat. Il dresse la liste des employés, leur hiérarchie, leur distribution en fonction des compétences, mais aussi en fonction du spécifique des produits de vente : telle employée est au rayon de literie, telle autre à la soierie aux cravates, etc. Zola marque aussi le service d'expédition (sur commande, par lettre).


Personnel

Onze administrateurs.
Un secrétaire particulier.
Trente-six chefs de rayon (marchandises).
Un chef de service réception des marchandises.
Un chef de service d'expédition (province).
Un chef de service de départ (Paris).
Un chef de service des cuisines. Aux cuisines quatre-vingt-un employés.
Un chef de service des écuries.
Deux mille cinq cents employés en tout qui varient dans les rayons de vingt à soixante-dix.

Ainsi :	dans la literie	19
	dans la soierie	69
	dans l'ameublement	69
	dans l'article de Paris, cravates, etc.	100

Figure 1. Le personnel du magasin *Au Bon Marché*[10]

De même figure en détails le programme du travail. Même si le magasin ouvre à 7h 30 quand y arrive une partie des employés, le nettoyage et l'époussetage commence à 5 heures. On observe que la discipline et la ponctualité sont très appréciées et tous les employés qui arrivent en

[8]*Ibid.*, p. 12.
[9]Toile de coton utilisée pour les vêtements et sous-vêtements à usage courant.; Bande d'étoffe portant une inscription.; Populaire et vieux. Commis d'un magasin de nouveautés.
Read more at http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/calicot/12342#ZpeCmYS1ESYqVe0H.99, consultée le 20 julliet 2016.
[10]Emile Zola sous la direction de Mitterand Henri, *Carnets d'enquêtes – Une ethnographie inédite de la France,* Terre Humaine Plon, 1993, p. 155-156.

retard sont réprimandés ou passibles de punitions. Le magasin ferme à 8heures du soir et les employées qui couchent au magasin doivent rentrer à 11 h. Le magasin est fermé chaque dimanche.

Zola s'arrête également sur les ateliers du magasin, des pièces basses et mansardées où sont réceptionnés, enregistrées et vérifiées les marchandises et où se font « les poignards »(les travaux pour mettre l'objet à la convenance du client, soit arrondissement, soit rétrécissement[11]). Chaque rayon a un chef qui voyage souvent pour acheter de la marchandise même à l'étranger. Un département que nous considérons très important étant son caractère de nouveauté et de modernité est le service des expéditions pour la province et l'étranger. Ce service se remarque par un grand nombre des employés (deux cents) vu le grand nombre de lettres qui arrivent chaque jour. Pour répondre à chaque commande tout un système est mis au point.

L'écrivain naturaliste s'intéresse aussi aux horaires des repas, à l'ordre dans lequel les employés mangent, à la manière de laquelle les salles à manger sont organisées, à l'organisation des chambres à coucher destinées aux demoiselles. Les employés ont à leur disposition un salon de réunion avec un piano, deux billards et un coiffeur où, en payant, les employés peuvent se faire raser et couper les cheveux.

Le salon de lecture et de correspondance destiné aux hommes qui attendent leurs femmes pendant que celles-ci font les achats ou aux femmes qui veulent se reposer un moment, nous fait penser à l'image des grands magasins de nos jours où les achats se sont transformés dans une expérience, dans un moyen de passer le temps libre grâce aux différentes activités qu'on peut y retrouver. L'importance de ces magasins est mise en évidence également dans les notes de Zola :

Le grand magasin de nouveautés tend à remplacer l'église. Cela tourne à la religion du corps, de la beauté, de la coquetterie et de la mode. Elles vont passer là des heures, comme elles allaient à l'église : une occupation, un endroit où elles se passionnent, où elles entrent en lutte avec leur passion de la toilette et l'économie de leur mari, enfin tout le drame de l'existence, avec l'au-delà de la beauté.[12]

Les plans (voir les images ci-dessous) du magasin comportant le rez-de chaussée, étage, compète l'architecture d'un magasin où chaque détail a sa fonction précise visant à ce niveau aussi une question de marketing : où placer tels objets, comment séduire la vue par leur emplacement. On apprend qu'au Bon Marché le principe est de ne laisser aucun coin mort sans affaire. Le regard des acheteurs doit être continuellement occupé à découvrir quelque chose qui puisse l'intéresser.

[11]*Ibid.,* p. 158.
[12]*Ibid*, p.184.

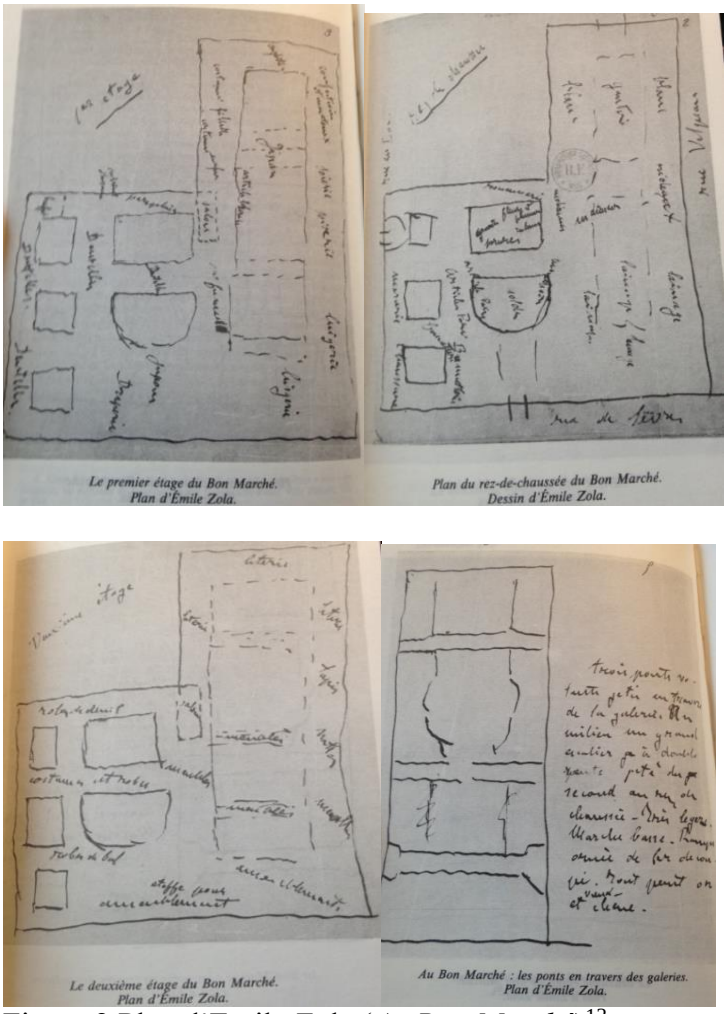

Le premier étage du Bon Marché.
Plan d'Émile Zola.
Plan du rez-de-chaussée du Bon Marché.
Dessin d'Émile Zola.
Le deuxième étage du Bon Marché.
Plan d'Émile Zola.
Au Bon Marché : les ponts en travers des galeries.
Plan d'Émile Zola.

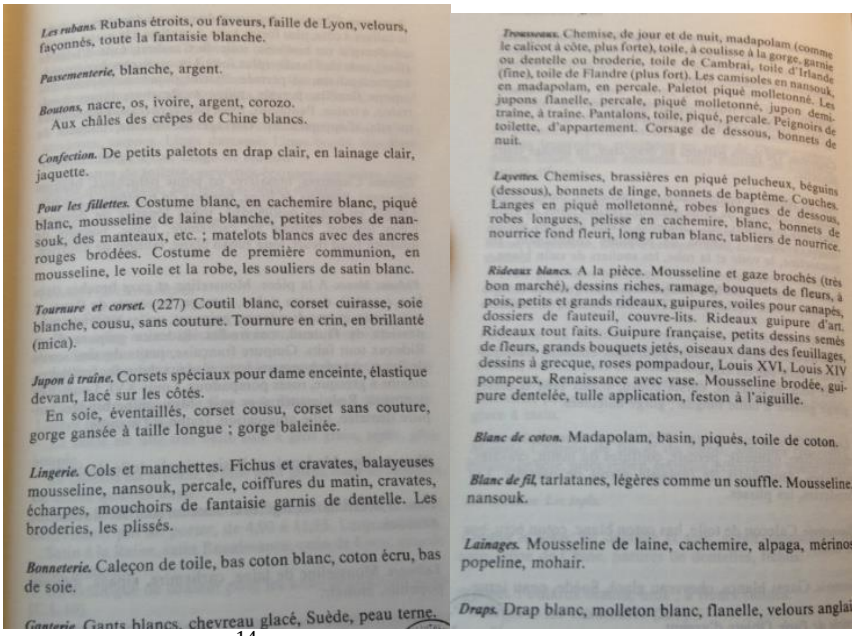
Figure 2.Plan d'Emile Zola (*Au Bon Marché*)[13]

Si on s'arrête également sur les notes concernant le magasin du Louvre, on peut voir que de même que dans le cas du Bon Marché le nombre du personnel est impressionnant (2404 employés).

Un élément intéressant est la publicité pour laquelle on dépense chaque année plus d'un million de francs. Dans le contexte où le commerce change complètement de visage etla concurrence devient importante voire menaçante, la publicité devient aussi un élément indispensable dans la lutte pour la vie des commerçants. Dans le cas du Louvre il y a cent employés femmes au bureau de la publicité. Le public est très mêlé et le magasin doit satisfaire tous les besoins de ses clients.

Pendant ses visites au Bon Marché et au Louvre, Zola a dressé des listes avec les étoffes qu'on va retrouver dans le roman *Au bonheur des dames.* Ses listes sont impressionnantes et nous offrent une image détaillée sur les habitudes des gens en matière de tissus. Elles vont retrouver leur place dans le roman *Au bonheur des dames* par la description des vitrines et des rayonnages.

[13]*Ibid.*, p.171-174.



Les rubans. Rubans étroits, ou faveurs, faille de Lyon, velours, façonnés, toute la fantaisie blanche.

Passementerie, blanche, argent.

Boutons, nacre, os, ivoire, argent, corozo.
Aux châles des crêpes de Chine blancs.

Confection. De petits paletots en drap clair, en lainage clair, jaquette.

Pour les fillettes. Costume blanc, en cachemire blanc, piqué blanc, mousseline de laine blanche, petites robes de nansouk, des manteaux, etc. ; matelots blancs avec des ancres rouges brodées. Costume de première communion, en mousseline, le voile et la robe, les souliers de satin blanc.

Tournure et corset. (227) Coutil blanc, corset cuirasse, soie blanche, cousu, sans couture. Tournure en crin, en brillanté (mica).

Jupon à traîne. Corsets spéciaux pour dame enceinte, élastique devant, lacé sur les côtés.
En soie, éventaillés, corset cousu, corset sans couture, gorge gansée à taille longue ; gorge baleinée.

Lingerie. Cols et manchettes. Fichus et cravates, balayeuses mousseline, nansouk, percale, coiffures du matin, cravates, écharpes, mouchoirs de fantaisie garnis de dentelle. Les broderies, les plissés.

Bonneterie. Caleçon de toile, bas coton blanc, coton écru, bas de soie.

Trousseaux. Chemise, de jour et de nuit, madapolam (comme le calicot à côte, plus forte), toile, à coulisse à la gorge, garnie ou dentelle ou broderie, toile de Cambrai, toile d'Irlande (fine), toile de Flandre (plus fort). Les camisoles en nansouk, en madapolam, en percale. Paletot piqué molletonné. Les jupons flanelle, percale, piqué molletonné, jupon demi-traîne, à traîne. Pantalons, toile, piqué, percale. Peignoirs de toilette, d'appartement. Corsage de dessous, bonnets de nuit.

Layettes. Chemises, brassières en piqué pelucheux, béguins (dessous), bonnets de linge, bonnets de baptême. Couches. Langes en piqué molletonné, robes longues de dessous, robes longues, pelisse en cachemire, blanc, bonnets de nourrice fond fleuri, long ruban blanc, tabliers de nourrice.

Rideaux blancs. A la pièce. Mousseline et gaze brochés (très bon marché), dessins riches, ramage, bouquets de fleurs, à pois, petits et grands rideaux, guipures, voiles pour canapés, dossiers de fauteuil, couvre-lits. Rideaux guipure d'art. Rideaux tout faits. Guipure française, petits dessins semés de fleurs, grands bouquets jetés, oiseaux dans des feuillages, dessins à grecque, roses pompadour, Louis XVI, Louis XIV pompeux, Renaissance avec vase. Mousseline brodée, guipure dentelée, tulle application, feston à l'aiguille.

Blanc de coton. Madapolam, basin, piqués, toile de coton.

Blanc de fil, tarlatanes, légères comme un souffle. Mousseline nansouk.

Lainages. Mousseline de laine, cachemire, alpaga, mérinos popeline, mohair.

Draps. Drap blanc, molleton blanc, flanelle, velours anglai

Figure 3. Etalages[14]

L'écrivain naturaliste s'intéresse aux salaires, aux distractions, aux amours des vendeurs et des vendeuses afin d'imaginer sa propre histoire d'amour dans *Au bonheur des dames.* Il mène des entretiens avec des hommes et des femmes du métier toute une année avant d'écrire son œuvre. Par les entretiens et les visites régulières aux magasins visés, Zola apprend l'argot utilisé par les gens du métier (« un Anglais, plie d'Anglaise – marchandise simulée ; une cocotte – soie pliée en pointe »[15]) et a l'occasion de mieux comprendre la vie des commerçants.

Une chose intéressante sur la manière de travail de Zola est mise en évidence par Jean Malaurie dans l'introduction des *Carnets d'enquête*. Toutes les notes détaillées de Zola qui comportent des reportages sociogéographiques, des repérages, des levers de plans géographiques, des interviews, des visites sur place, des discussions avec des vendeurs et des vendeuses etc., sont tout d'abord griffonnées sur des feuillets et reprises le soir même afin de les réécrire et affiner. Cela montre encore une fois la technique de travail rigoureuse de l'écrivain.

Conclusion

On pourrait se demander après la présentation des *Carnets d'enquête* ce que Zola a utilisé pour la rédaction de ses romans. Beaucoup de données peuvent paraître superflues, mais dans la conception de l'écrivain il fallait que l'écriture romanesque donne l'illusion sinon la certitude de réalité référentielle. Sous la plume de Zola le magasin *Au bonheur des dames* vit d'une vie réelle pour le lecteur. On se rend compte que non seulement dans ce cas, mais dans d'autres romans aussi, Zola est à l'aise dans la création du cadre dans lequel ses personnages se meuvent dans la manière dont il conçoit les relations de ces mêmes personnages. L'organisation du magasin pour séduire celui qui y pénètre anticipe ce que sera le marketing de l'emplacement des objets dans un magasin moderne celui que nous fréquentons au XXI[e] siècle.

[14] *Ibid.*, p.195-196.
[15] *Ibid* ., p. 210.

Bibliographie :

- Emile Zolasous la direction de Mitterand Henri, *Carnets d'enquêtes – Une ethnographie inédite de la France,* Terre Humaine Plon, 1993.
- Zola, Emile, *Au bonheur des dames*, Lausanne, Editions Rencontre, 1961.
- Silveira (da), Piedade, « Les magasins de nouveautés », dans Tétart-Vittu, Françoise, Silveira (da), Piedade, Join-Diéterle, Catherine, (préf.), et al.,*Au paradis des dames : nouveautés, modes et confections, 1810-1870*, Paris, Paris-Musées, 1992, (Exposition organisée par le Palais Galliera, musée de la Mode de Paris, [janvier-avril 1993])
- Rey Pierre-Louis. Rose Fortassier, Les Ecrivains français et la mode, de Balzac à nos jours. In: Romantisme, 1990, n°67.
- Hosfstede Geert, *Managementul structurilor multiculturale- Software-ul gândirii,* trad.Gabriela Ochiană Ed. Economică, Bucureşti, 1996

SYMBOLIC VALENCES OF THE BELL IN AL. PHILIPPIDE'S POETRY

Gabriela Crăciun (Buican)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The study seeks to reveal the meaning underlying the usage of the bell in Alexandru Philippide's poetry. Its frequency betrays the poet's appetence for this ambiguous object. The bell stands between the concepts of life and death, of light and obscurity. The bell is very often reflected in Philippide's poems, functioning as an avatar of the human condition.

Keywords: bell, ambiguity, copper, divinity, modernity

Poezia lui Alexandru Philippide răsare în lumina unei palete de simboluri, acestea din urmă colorând și înrădăcinând spațiul poetic în abisul sensurilor absolute.

Poetul ieșean își transformă propria lirică într-un generator de experiențe, plantând în aceasta și ascensiunea și căderea, și iubirea și ura, și moartea și viața, și visarea și luciditatea. Încercând parcă să trăiască în poezie ceea ce nu i-a fost dat să trăiască în propria-i derulare existențială, Philippide construiește un univers poematic în care orice trăire își are propria dublură.

Pendulând între experiență și non-experiență, între tânjirea după o experiență și trăirea experienței însăși, poetul scrie în linia construcției și deconstrucției, clădind și distrugând entități din spațiul poematic, construindu-se și deconstruindu-se chiar și pe sine.

Lansându-se în poezie ca un tânăr poet optimist, fermecat de strălucirea astrelor și de magia cosmosului, pe care încearcă să le atingă prin visare, Philippide se transformă pe măsură ce scrie. Romantismul articulat de vis și idealism este dărâmat, în locul său ridicându-se piloni simboliști, expresioniști, moderniști. Iluzia și speranța îi devin abnorme în timp ce neliniștea, abisul necunoscutului, despărțirea de divinitate și de propriul suflet devin traseul său poematic.

Simbolul crinului, simbol al purității, al speranței și al visării este uitat devreme, locul său fiind preluat de un simbol cu formă similară, dar cu deschidere inversă, și anume, simbolul clopotului.

Crinul are forma unei cupe, întocmai ca și clopotul, însă cel dintâi este îndreptat spre Cer, spre divinitate, spre imaterial, în timp ce clopotul are deschiderea spre Pământ, spre material, sau poate chiar spre non-divinitate. Mirosul speranței liliale se stinge ușor în timp ce sunetul clopotului distrugerii se aude tot mai tare.

Pistilul crinului are aceeași structură ca și limba clopotului, ambele având formă liniară, în al cărei capăt se află un auxiliar înzestrat cu simț. Pistilul participă la efectul eteric al crinului în timp ce limba clopotului îl face pe acesta din urmă sonor, dându-i glas. Ambele sunt un soi de indicatoare punctând direcția propagării semnificației celor două purtătoare, crinul și clopotul. Una trimite la un cadru superior, încărcat de pozitivism, alta indică o lume inferioară, afundată în negativism.

Simbolul clopotului apare cu deosebită frecvență în poezia lui Alexandru Philippide atât în delimitările sale pozitive, cât și negative. Clopotul, devenit personaj în spațiul poetic philippidian, primește dualitate, întocmai ca și ceilalți participanți lirici.

Clopotul a fost folosit din timpuri străvechi cu scopul de a alerta, de a anunța primejdii, războaie, calamități. Ulterior, acesta a pătruns în spațiul religios, unde era uzitat ca modalitate de a invita enoriașii la slujbă. Neputând fi chemați public, date fiind interdicțiile și persecuțiile pe fond religios, creștinii erau invocați, în chip codat, printr-un sunet simbolic, și anume acela al clopotului :,,The earliest recorded use of the bell as a tool of summoning Christians to assemble for prayer appears in a letter written by Fulgentius Ferrandus, a deacon in Carthage, in 515. In it, Fulgentius advises Eugippius, the Abbot of Lucullano, to use the bell as a method to call monks to congregate for prayer.[1]"

Etimologic, clopotul a pătruns în țara noastră pe filiație slavă (klopotu), desemnând un obiect conceput din metal cu formă de pară, a cărui limbă mobilă produce efecte sonore prin lovire.

Sunetul clopotului este și muzica morții. Astfel, trecerea în neființă e marcată fonic de dăngănitul clopotelor: ,,Medieval Christians also rang bells in funeral processions, which became commonly known as the passing bell"[2]. Clopotul însoțește defuncții în chip apotropaic în drumul lor spre lumea de dincolo. Balansul său dintr-o parte în cealaltă, mișcare sincronă cu propagarea sunetului, traduce, prin oscilația sa, ideea de trecere, marea trecere spre o viață consumată doar la nivel spiritual.

Instrument idiofon, clopotul naște sunete din sine, sunete cu nuanțe înspăimântătoare, cutremurătoare, reușind astfel să izgonească spiritele rele prin gravitatea tonului său: ,,Clinchetul clopotelor (sau al clopoțeilor) are însă pretutindeni putere de exorcism și de purificare; alungă duhurile rele sau măcar avertizează de apropierea acestora."[3]

Clopotul și sunetul pe care acesta îl reproduce în mod natural compun un mecanism cu funcție simbolică. În spațiul religios, uzitarea clopotului în momente cheie ale desfășurării liturgice nu numai că anunță credincioșii cu privire la debutul unei slujbe, ci punctează momente importante ale acesteia, având rol evocator și slăvitor. Materialul care alcătuiește clopotul întărește simbolismul acestuia, acestea fiind metale caracterizate de forță și tărie sau metale încărcate de sonoritate: ,,Medieval texts further attest the symbolic function of bells and bell ringing. For instance, Walahfrid Strabo (d.849), a Frankish monk, explained that the bronze and silver material of bells signified the auspiciousness of the teachings of the church"[4]. Înțelepciunea bisericească prindea contur în sunetul clopotelor dăngănind a slavă și bucurie. Curând, clopotul însuși avea să fie înțeles ca sinonim al înțelepciunii, un dar ce coboară dinspre divinitate spre pământ asemenea mișcării obiectului de cult, ce parcă își plimbă privirea peste lume, unind cerul și pământul.

Imaginea clopotului vibrează cu recurență în lirica lui Al. Philippide, înglobând în forma sa gotică distincte sensuri convergente sau divergente. Clopotul este ermetic codat prin

---

[1] Ali Asgar H. Alibhai, From Sound to Light: The Changing Symbolism of Bells in Medieval Iberia in Christian and Muslim contexts, A Thesis Presented to the Graduate Faculty of Dedman College, Southern Methodist University, 2008, p. 13: Cea mai timpurie utilizare a clopotului ca instrument de chemare a creștinilor să se adune la rugăciune apare într-o scrisoare scrisă de Fulgentius Ferrandus, un diacon din Cartagina, în anul 515. În aceasta, Fulgentius îl sfătuiește pe Eugippius, starețul de la Lucullano, să folosească clopotul ca metodă de chemare a călugărilor pentru a se strânge la rugăciune (t.n. G. C.).

[2] *Ibidem*, p.14: „Creștinii din Evul Mediu trăgeau clopotul și la procesiuni funerare, devenit curând cunoscut ca și clopotul trecerii" (t.n. G. C.).

[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. 1, A-D, Editura Artemis, București, p.337.

[4] *Ibidem*, p. 15: ,,Documente din Evul Mediu atestă funția simbolică a clopotelor și sunetul clopotelor. De exemplu, Walahfrid Strabo (d. 849), un călugăr franc explica că materialul de bronz și argint al clopotelor sugera bunul augur al învățăturilor Bisericii." (t.n. G. C.).

simbolurile care îi preiau esența. Vocabula „clopot” păstrează pe tărâm philippidian doar forma fizică, miezul său depășind de fiecare dată delimitările definiției propriu-zise. Fiind încărcat de semnificații prin permutări superioare de ordin spiritual, termenul „clopot” ajunge să încapsuleze sensurile mai multor termeni, devenind echivalent acestora, ori substituindu-i.

În spațiul poetic philippidian, simbolul clopotului comprimă în sine nu numai avertismentul sau chemarea ascunsă, înțelepciunea sau purificarea. El nu este numai un actor ce joacă rolul unui companion mortuar sau al unui martor religios, ci este scena însăși, cuprinzând în sine mai multe roluri. Clopotul este, pe rând, dimensiune a temporalității, actor solar, întruchipare a condiției umane.

1.***Dimensiune a temporalității***. Clopotul, foarte asemănător orologiului prin prisma sonorizării care îl însoțește, capătă în poezia lui Philippide valența unui măsurător al timpului. Și ceasurile vechi aveau un pendul balansând dintr-o parte în alta, structură analogă clopotului, a cărui limbă mobilă funcționează în aceeași manieră. Sunetul pe care clopotul îl generează este, în schimb, mai acut, trimițând astfel la o analiză a timpului. În timpul ceremoniei religioase, clopotul articulează sunete grave atunci când invocă enoriașii, semn că aceștia ar trebui să iasă din timpul comun și să se lase introduși într-un timp imaterial, unde grijile lumești sunt substituite de interesul pentru suflet și traiectoria acestuia în viața de apoi.

În lirica lui Philippide, clopotul atinge dimensiuni temporale cu nuanțe funebre:

„O, ceasul greu – o, ceasul rău – o, ceasul
Pe care ai vrea să-l sari în timp, să-l treci,
– Cînd nu e clopot să-i rostească glasul
Și să vestească clipele lui reci.” (*Ceasul greu*)

Vestită de „ceasul rău”, moartea este întrezărită ca latură „rece” a temporalității. Trecerea de la viață la moarte este aidoma unei pendulări între zi și noapte, între lumină și tenebru. Prezența ceasului în imaginea saltului spre viața eternă marchează introducerea predestinată într-un rit de separare.

În credința populară românească se face distingerea între ceasul bun și ceasul rău. Ceasul bun este binecuvântător, fiind prezent de regulă în forma urării din cadrul unui rit de agregare. Congratulația de tipul „Să fie într-un ceas bun” însoțește succesul prezent atât pe plan personal, cât și profesional. Ceasul bun vizează o perindare cronologică fructuoasă prin starea ori contextul în care tocmai au intrat cei felicitați. Ceasul rău, în schimb, este asociat cu ghinionul, eșecul, și în ultimă fază, cu trecerea în neființă.

La Philippide, ceasul rău indică apropierea morții, căci „clipele” îi sunt „reci”. Poetul ar vrea să evadeze din angoasa timpului alterat, dorințele sale fiind reperabile în cadrul unor verbe la modul Conjunctiv: „să-l sari în timp”, „să-l treci”. Ceasul rău este justificarea sau explicația populară a eșecului, a necazului ori a ivirii decesului. Trecerea peste ceasul rău este o dorință a cărei împlinire e îndoielnică, lucru confirmat de prezența Condiționalului optativ: „Pe care ai vrea”. În *Ceasul greu,* clopotul este vocea distrugerii. Lipsa clopotului din peisajul apocaliptic ar putea fi, pentru eul liric, șansa eschivării, eliberarea din lanțurile neliniștii.

Ceasul rău nu ticăie de unul singur, așa cum o face un ceas fizic, palpabil, ci se face auzit prin intermediul clopotului, care anunță pe un ton grav instalarea nimicirii („să vestească clipele lui reci”). Clopotul capătă astfel chip temporal, devenind el însuși o dimensiune a temporalității. „Clipele lui” sunt „reci”, ceea ce naște două posibile interpretări. Răceala timpului poate să reflecte o simplă contagiere a acestuia cu abnormalitatea spațiului și instabilitatea simțămintelor, sau poate să trimită la lividitatea trupului deposedat de anima, sau chiar de viață.

În acest tablou pur expresionist, clopotul este cel mai puternic element sonor, articulările sale îmbinându-se cu vuietul vântului ca într-un dans cu tenebrele.

Ambiguu fiind, ca toate celelalte simboluri din paleta lirică a lui Philippide, clopotul are și o dimensiune temporală pozitivă, De data aceasta, este clopotul „Care bate/ Clipe de lumină" (*Clopotele*). Clipele sunt calde acum, căci sunt „clipe de lumină", a căror căldură este emanată de suflul liberator.

2. ***Actor solar.*** Philippide „bate" clopotele în poezie pe tonuri diferite. Sunt stanțe în care sonoritatea lor atinge tavanul astral și stanțe în care glasul li se propagă totalmente în spațiul teluric. În dimensiunea lui pozitivă, căci la Philippide totul este dual, clopotul este „un semn solar"[5], un semn fast, concentrând în viziunea lui Balotă o „temă benefică"[6].

În transformarea ce-și face loc în poezia *Clopotele*, cerul și soarele sunt alterate, înfățișarea acestora fiind conturată de alte trăsături. Clopotul uzurpă întreg cerul, în timp ce componenta sa mobilă, generatoare de sunet, ajunge să fie chiar soarele: „Și-atunci tot cerul se preschimbă/ În clopot nalt cu soarele drept limbă.".

Divinitatea ajunge să fie toată cuprinsă în dimensiunile clopotului care respiră lumină și cântă mântuire. Drumul spre eliberare este sonorizat de obiectul idiofon: „În hohote sonore văzduhul se destramă". Destrămarea este doar un pas spre reîntregire, așa cum moartea este doar un pas spre renaștere. Hohotul sonor se aude apocaliptic în lirica poetului ieșean, marcând auditiv trecerea, Marea Trecere.

Învestirea clopotului cu calități divine, înglobând în sine și soarele și cerul, constituie o fază premergătoare scopului ultim, și anume, ascensiunea astrală. Sortit „pentru cei a căror inimă se zbate/ Ca limba unui clopot rostogolit în tină", drumul spre astre se-aude-n „tropot de copite". Fiind un element al sacralității, clopotul „îndeamnă sufletele toropite" s-alerge spre redempțiune.

Philippide nu este înclinat spre religiozitate, ci doar Îi permite divinității să poposească în al său spațiu liric, unde eul liric urcă și coboară din credință, unde se încearcă speranța ca sentiment, ca mod de a trăi, ca mai apoi să fie alungată de răceala lucidității ce descinde din știință.

Opunându-și nădejdea calmă, nemutilată de obsesii, slavei excesive pentru religie, poetul deconstruiește imaginea clopotului, acesta trecând de la entitate celestă la o formă materializată („preschimbate-n goarne").

Monostihul final „Surîzători – cu clopotele-n noi!" atestă încă upovățuința, simțită de spirite lucide, clopotul fiind și o imagine telurică a speranței.

Actor solar, clopotul este îmbrăcat în lumină, însă rolul pe care îl joacă nu este al luminii, ci al speranței ce leagă Cerul de Pământ.

3. ***Tablou al condiției umane***. Învestit cu trăsături pozitive, dar și cu trăsături negative în simbolismul său, clopotul devine un centru complex spre care converg toate aceste antinomii. Convertit într-un compus cu caracter personificat, clopotul ajunge să ia chiar chipul omului din epoca modernă.

Inserția clopotului în anima poetului („cu clopotele-n noi") trădează reflecția asupra condiției umane, cu accent plasat asupra sinelui.

Printre stihurile philippidiene se întrevede o conștiință modernă veșnic adâncită într-o dramă a sinelui. Spiritul cuprins de această eră este unul confuz, derutat, oscilând între ideologii, crezuri, dorințe. Poetul se simte constrâns, limitat, suprimat de contextul lumii ce-l înconjoară:

[5] Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974, p. 72.
[6] *Ibidem*.

„Acesta descrie drama eului cosmicizant philippidian, care percepe în imaginile concrete ale împrejurului ființei cosmosul întreg, bănuind, simțind originile, devenirea și stagnarea în formal ale acestuia, dar suferind tragic de încarcerare în limitele date.”[7]

Condiția umană este înfățișată zăcând în teluricul rece și sperând la o înălțare spre Soare. Istovit de căile întortocheate ale vieții, omul fluctuează între lumină și întuneric, între credință și cogniție, astfel personalitatea sa arătându-se slabă, instabilă, ușor scindabilă. Prin mișcarea oscilantă de care se lasă purtat într-o lume dezolantă, acesta se arată ca un clopot („Sărmane clopote cu-aripe frînte!”).

Sufletele ce se amestecă în lirismul lui Philippide sunt „suflete toropite” (*Clopotele*) ce aleargă spre soarele eliberării.

Clopotul poartă în sine variate valențe simbolice, încărcând și pavoazând spațiul poetic cu semnificațiile sale. Marcat de obsesia dublului, poetul plantează semințe ambigue atât în substanța vocabulei „clopot”, cât și în ceilalți termeni care îi unifică astfel poezia.

Bibliografie:

Alibhai , Ali Asgar H., *From Sound to Light: The Changing Symbolism of Bells in Medieval Iberia in Christian and Muslim contexts*, A Thesis Presented to the Graduate Faculty of Dedman College, Southern Methodist University, 2008.

Arion, George, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982.

Avrămuț, Horia, *Alexandru Philippide*, Editura Cartea Românească, București, 1984.

Balotă, Nicolae, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Vol. 1, A-D, Editura Artemis, București Gibescu, George, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, București, 1985.

Philippide, Alexandru, *Scrieri*, vol I, Editura Minerva, București, 1976.

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.

[7] Horia Avrămuț, Alexandru Philippide, Editura Cartea Românească, 1984, p. 71.